मराठीचा विकास: महाराष्ट्राचा विकास
नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)

सत्यमेव जयते
महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई - ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

महाराष्ट्र राज्याचे सांस्कृतिक धोरण २०१० अंतर्गत मराठी भाषेतील प्रतिमुद्राधिकाराची (कॉपीराइटची) मुदत संपलेले दुर्मिळ ग्रंथ महाजालावर उपलब्ध करून द्यावे असे म्हटले आहे. त्यानुसार मराठी भाषा विभागाच्या आदेशाप्रमाणे (शासननिर्णय क्र. रासांधो १०१२/ प्र. क./२०१२/भाषा-३ दि. २८ मार्च २०१३) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे असे ग्रंथ आणि नियतकालिके महाजालावर उपलब्ध करून देण्याचा प्रकल्प राबवण्यात येत आहे. त्याच बरोबर प्रतिमुद्राधिकाराच्या कक्षेत येणारी काही साधनेही प्रतिमुद्राधिकारधारकांची उचित अनुमती प्राप्त झाल्यास संस्थेद्वारे संगणकीकृत करून अभ्यासकांसाठी उपलब्ध करून देण्यात येत असतात.

सदर प्रकल्पांतर्गत **विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर** ह्या संस्थेद्वारे प्रकाशित करण्यात येणाऱ्या **युगवाणी** ह्या नियतकालिकाच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासंदर्भात उपरोक्त संस्थेला आवाहनपर विनंती करण्यात आली होती.

सदर विनंती मान्य करून विदर्भ साहित्य संघाद्वारे सदर अंक संगणकीकरणासाठी उपलब्ध करून देण्यात आले. हे अंक सदर संस्थेच्या सहकार्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर/ संस्थांवर असणार नाही.

सदर अंक केवळ अभ्यासकांच्या सोयीसाठी संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध करण्यात येत असून अंकांतील सामग्रीचे (लेखन, मांडणी, छायाचित्रे, रेखाचित्रे इ.) प्रतिमुद्राधिकार त्या त्या लेखकांकडे अथवा प्रकाशकांनी त्या त्या वेळी केलेल्या व्यवस्थेनुसार आहेत ह्याची नोंद घेण्यात यावी. त्या सामग्रीसंदर्भातील कोणतेही अधिकार वा दायित्वे राज्य मराठी विकास संस्था, मराठी भाषा विभाग किंवा महाराष्ट्र शासन ह्यांच्याकडे असणार नाहीत.

अनुक्रमणिका

मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे
संगणकीकृत

मकर संक्रांत १९२३

युगवाणी

विदर्भ साहित्य संघाचे वाङ्मयीन नियतकालिक

जानेवारी–फेब्रुवारी–मार्च २०२०

अमृत महोत्सवी वर्ष



अनुक्रमणिका



अनुक्रमणिका

मकर संक्रांत १९२३

विदर्भ साहित्य संघाचे वाङ्‌मयीन नियतकालिक
वर्ष ७५ वे
जानेवारी-फेब्रुवारी-मार्च २०२०

युगवाणी

संपादक
प्रफुल्ल शिलेदार

संपादक
प्रफुल्ल शिलेदार

मुखपृष्ठ क्र. १, २ व ३ वरील चित्रे तसेच आतील रेखाटने अरुण मोरघडे यांची आहेत. ती मिलिंद लिंबेकर यांच्या संग्रहातील असून त्यांच्या सौजन्याने युगवाणीस साभार प्राप्त झाली.

इतर छायाचित्रे आंतरजालावरून व लेखकांच्या व्यक्तिगत संग्रहातून साभार

मुखपृष्ठावरील सुलेखन : चंद्रमोहन कुलकर्णी

संपादकीय पत्रव्यवहार
प्रफुल्ल शिलेदार, ६अ, दामोदर कॉलनी, सुरेंद्रनगर, नागपूर - ४४० ०१५
ई-मेल : edityug@gmail.com

प्रकाशक
विलास मानेकर, सरचिटणीस, विदर्भ साहित्य संघ,
सांस्कृतिक संकुल, झाशी राणी चौक, सीताबर्डी, नागपूर-४४० ०१२
दूरध्वनी : ०७१२-२५२३९२९, २५५३७६७

जाहिरात सहयोग : प्रदीप दाते, वर्धा

मुद्रितशोधन : दीपक रंगारी

अक्षरजुळणी व मुद्रण :
माधव लोखंडे, मलय ग्राफिक्स, सुभाषनगर, नागपूर । भ्रमणभाष : ९३२६९९९०१५

युगवाणीच्या वर्गणीबाबत सूचना :
- युगवाणीची वर्गणी आपण 'युगवाणी-विदर्भ साहित्य संघ' या नावाने धनादेशाद्वारे पाठवू शकता.
- युगवाणीची वर्गणी थेट बँक खात्यातही जमा करता येईल.

Bank Account :
'YUGWANI-VIDARBHA SAHITYA SANGH'
Bank of Baroda, Sitabuldi Branch, Nagpur
A/c. No.: 04650100 005638
RTGS/IFSC Code : BARB0SITABU
← Fifth Character is 'ZERO'

- युगवाणीची वर्गणी संपली असल्यास नूतनीकरण अवश्य करावे.

व्यवस्थापन :
वर्गणीबाबत आणि अंक नियमित मिळण्याबाबत संपर्क :
नितीन सहस्रबुद्धे, व्यवस्थापक, युगवाणी, द्वारा : विदर्भ साहित्य संघ, सांस्कृतिक संकुल,
झाशी राणी चौक, सीताबर्डी, नागपूर-४४० ०१२ । भ्रमणभाष : ९४२३१०३३०१

प्रकाशनाची कालनियतता : त्रैमासिक (जाफेमा, एमेजू, जुऑस, ऑनोडि)

या अंकाचे देणगी मूल्य : १०० रुपये
वार्षिक वर्गणी : २०० रुपये, त्रैवार्षिक वर्गणी : ५०० रुपये
वि.सा. संघाच्या आजीव सभासदांना युगवाणीचे अंक मिळण्याकरिता विशेष सवलतीत त्रैवार्षिक वर्गणी ३०० रुपये भरणे गरजेचे आहे.

अनुक्रमणिका

अं त रं ग

संपादकीय

या अंकाद्वारे 'युगवाणी' आपल्या अमृतमहोत्सवी वर्षात पदार्पण करीत आहे हे आमच्या वाचकांच्या लक्षात आणून देताना आनंद होतो आहे. हा पंच्याहत्तर वर्षांचा पल्ला गाठण्यात युगवाणीच्या विविध संपादकांचे महत्त्वाचे योगदान आहे आणि सोबतच विदर्भ साहित्य संघाच्या पदाधिकाऱ्यांच्या प्रबळ इच्छाशक्तीचे आणि योजकतेचेही महत्त्व आहे. मराठीतील नामवंत आणि नव्या प्रतिभावान लेखकांनी त्यांचे साहित्य युगवाणीला सातत्याने दिले आणि वाचकही जोडलेले राहिले त्यामुळेच युगवाणीचा लौकिक टिकून राहिला. निखळपणे साहित्याला वाहिलेले नियतकालिक दीर्घकाळ दर्जा टिकवून प्रकाशित होत राहणे यामागे असलेल्या या साऱ्या घटकांचे स्मरण करून त्यांच्याप्रती कृतज्ञता व्यक्त करणे या क्षणी औचित्यपूर्ण ठरेल.

विदर्भ साहित्य संघाची स्थापना १९२३ सालची तर युगवाणीचा पहिला अंक जानेवारी १९४६ मध्ये प्रकाशित झाला. या पहिल्या अंकाच्या संपादकीयात वा. ना. देशपांडे यांनी युगवाणीचे स्वरूप आणि धोरण पुरेसे स्पष्ट करताना लिहिले आहे की, *'वऱ्हाड-मध्यप्रांतात सध्या वाङ्मय विषयास वाहिलेले एकही मराठी मासिक नाही. ही उणीव दूर करण्यासाठीच वि. सा. संघाने 'युगवाणी' मासिक सुरू करण्याचे ठरविले आहे. वि. सा. संघाचे धोरण प्रथमपासूनच मराठी भाषा व मराठी साहित्य यांची अभिवृद्धी करण्याचे आहे. अर्थात युगवाणीचेही तेच धोरण राहील हे उघड आहे. तसेच हे धोरण अमलात आणताना, वि. सा. संघाप्रमाणेच युगवाणी मासिकही प्रांतीयता व जातीयता यांच्यापासून अलिप्त राहील. युगवाणीत कसल्याही संकुचितपणाला कदापि थारा मिळणार नाही, याची वाचकास मी खातरजमा देतो. युगवाणीत विदर्भातील साहित्यिकांप्रमाणेच विदर्भाबाहेरील साहित्यिकांचेही लेखनसाहाय्य मिळाले आहे व मिळणार आहे, एवढे म्हटले म्हणजे तिचे धोरण व्यापक असल्याबद्दल कुणासच संशय राहणार नाही.'* वा. ना. देशपांडे यांनी पहिल्या अंकाच्या संपादकीयात मांडलेली ही व्यापक भूमिका पुढील सगळ्या संपादकांनी साधारणतः टिकवून ठेवली त्यामुळेच युगवाणी मराठी साहित्यव्यवहारात आपला ठसा उमटवू शकले.

बाळशास्त्री जांभेकरांनी १८३२ साली 'दर्पण' हे मराठीतील पहिले साप्ताहिक आणि १८४० साली 'दिग्दर्शन' हे पहिले मासिक सुरू केले. त्यानंतर मराठीत अक्षरशः हजारो नियतकालिके निघाली, संपली आणि आजही निघत आहेत. १८४९ साली सुरू झालेले 'ज्ञानप्रकाश' पुढे १०३ वर्षे म्हणजे १९५१ पर्यंत चालल्याची नोंद आहे; असे काही अपवाद वगळता मराठीतील मोजकीच वाङ्मयीन नियतकालिके ७५ वर्षांचा टप्पा गाठू शकली. त्यामुळेच युगवाणीच्या या वाटचालीचा विदर्भ साहित्य संघाला अभिमान वाटतो.

अभिव्यक्तीसाठी पैस निर्माण करणे आणि ज्ञानाचा प्रसार करणे ही वाङ्मयीन नियतकालिकांची प्रेरणा असते. वाङ्मयीन नियतकालिके ही साहित्यसंस्कृतीची ऐतिहासिकदृष्ट्या महत्त्वाची केंद्रे आणि समकालाची स्पंदने टिपणाऱ्या साहित्याची हक्काची व्यासपीठे असतात. साहित्यात काही नवे घडत असल्याची जाणीव नियतकालिकांमधून होत असते. प्रस्थापितांकडून ती झाली नाही तर अनियतकालिके किंवा लघुनियतकालिकांचा पर्याय नव्या प्रवाहांना शोधावा लागतो. नियतकालिके हा काळाचा महत्त्वाचा दस्तऐवजच असतो.

कुठल्याही वाङ्मयीन नियतकालिकाच्या कर्त्यांच्या मनात हा व्यवसाय आहे आणि यातून काही नफातोटा अपेक्षित आहे अशी भावना नसते. मात्र अनेक नियतकालिके मुख्यतः आर्थिक अडचणींमुळे काही काळानंतर बंद पडल्याचे दिसून येतात. त्याची कारणे आपल्या वाङ्मयीन व्यवहारात असली तरी अशा प्रसंगी आर्थिक स्थैर्य लाभलेल्या साहित्य संस्थांच्या मुखपत्रांची भूमिका महत्त्वाची ठरते. खरे तर तीदेखील वारंवार तपासून बघणे गरजेचे आहे. याची एक दुसरी बाजू अशी आहे, की प्रकाशनाचे सातत्य संस्थात्मक पाठबळामुळे शक्य असले तरीही संपादकीय सातत्य नसल्यामुळे या नियतकालिकांच्या आयुष्यात अनेक चढउतार येत राहतात. नियतकालिकांचा तोंडवळा बदलत जातो, कधी हरवत जातो. या परिस्थितीला तोंड देत युगवाणीने हा दीर्घ पल्ला गाठत आपली वाङ्मयीन ओळख अधिकाधिक ठळक केलेली दिसून येते. यापुढेही युगवाणीची वाटचाल अधिक प्रासंगिक होत शतकाच्या दिशेने अविरत सुरू राहील असा विश्वास या प्रसंगी वाटतो.

– प्रफुल्ल शिलेदार

अनुक्रमणिका

कविता

प्रमोदकुमार अणेराव यांच्या कविता



■

१.
सदान्‌कदा

सर्वच चिरेबंद होत चाललेल्या दिवसांत
संवेदनाची अख्खी कातडीच उसवत चालली अलीकडे
ठरवलेच एक पाऊल टाकायचे निर्णायक
तर सत्त्वशील जमीनच तळातून भुसभुशीत झालेली
हिशेबी संचिताचे नवलाख लटांबर सांभाळता सांभाळता
एकही हिरवाओला पळ ओवला जात नाही
परिस्थितीच्या बुजल्या नेढ्यातून
आणि कितीही कुंथलो तरी
शिवले जात नाही फाटलेपण व्यवहाराचे
सौद्यातच नडतात सारे त्रिकालदर्शी सौदागर
कितीही कोंबले अत्तराचे फाये भाषेच्या कानात
तरी नाही रोखता येत दुर्गंधी उच्चारातली
ओसाडीची थुंकी उडतच राहते
कवितेच्या चेहऱ्यावर
सदान्‌कदा
•••

२.
ऊर फुटेस्तोवर

कित्येक दिवस झाले/आपल्या काळ्या पाण्याचे
ना मीठ झाले ना बर्फ
ना विस्कटाचे नीट झाले ना घटितांचे तर्क
गर्क राहिल्या भावना कशाकशाच्या संभावनात
अनेक मरणे पल्लवित झाली एकाच ऱ्हस्व जन्मात.

कित्येक दिवस उसवले ते उसवलेच राहिले
धागा आणि सुईचा अबोला राहिला
राहिला पहिलावहिला हुंदका मुकामुका
चुकांतही दिसल्या नाहीत काही निक्या चुका.

कित्येक दिवस ढेकूळ विरघळले नाही काही केल्या
उकळ्या फुटल्या नाहीत रक्तातल्या मेल्या
मेल्यामेल्या दिवसाचे डोहारले कलेवर
पाय कुठे टेकला नाही आणि आवरसावर.

माझ्या ओल्या रात्रीचे फुटले नाही तांबडे
चामडे माझ्या आत्म्याचे बूटबूट झाले
उठसूट बेजार झालो, शेजारलो निःसंगांशी
सुबत्तेतही राहिल्या वेदना उपाशीच्या उपाशी.

कित्येत दिवस झाले भानाला फुटला नाही आंबेमोहोर
अर्थ नाही बोलला केव्हाचा ऊर फुटेस्तोवर.
•••

३. सेल्फी

हे आणखीच उदास करून टाकणारे दिवस
म्हणजे तुताऱ्या ढोसूनही पुढे सरकत नाही तसूभरही
हे मूलभूत प्रश्नांचे खटे बैल
इतकासाही सैल होत नाही गळ्याभोवती आवळलेला
परिस्थितीचा फास
हा भास विकासाचा किती जाहिरातला आहे तिन्ही काळ
आणि हे टाळ वाजताहेत टिल्लक टिल्लक एकसुरी
कोणत्यातरी अनाकलनीय धृपदावर.

इतका मुलामा परिस्थितीवर
सगळेच दिसतेय चकाकताना सोने आणि शेणही
घोषणांचे सगळे मेण वितळत चाललेय
आणि आपल्याच पायाशी पडत आहे सालोसाल अखंड
हा भूखंड साकल्याचा एक अजगर गिळंकृत करतोय आपल्या डोळ्यांदेखत
आपल्या गळ्यातून आवाज उमटत नाहीहे, त्राणही नाही शरीरात
आपण झालोय मॅनेकिन या वर्तमानाच्या शोकेसमधले देखणे
माझे दिवस, माझ्या रात्री
माझी जगण्याची खात्री
सगळेच कुरतडले जातेय
आणि मी छान प्रसन्न हसतोय प्रचंड उंच सुळक्यावरून घेतलेल्या सेल्फीत.

• • •

४. विस्तीर्णता

मी ऐकत फिरतो शतकांच्या उपेक्षित मलब्यात
माझे चिणल्या गेलेले निरक्षर हुंदके
काळाच्या निर्मोही कातळावर कुठेच न कोरली गेलेली
वेदनेची चित्रलिपी मी वाचू पाहतो
निराशय मातीत उगवणी साकारत
का म्हणून हिंडतोय माझ्या रक्ताचा आशय भणंगासारखा
उलटसुलट करून पाहतोय काळाचे चक्र फिरवून
माझे यशापयशाचे रात्रंदिवस
स्थितीचा कापूस पिंजून शोधत राहतो
आपल्या लागविझण्याचे अर्थ
अर्थोअर्थी अर्थाशी काहीही संबंध नसलेल्या उद्‍गारातून
तपासतो आपल्या अधोरेखितांचे गूढ
तपासतो आपले काळकामवेगाचे गणित
मी सगुण–निर्गुण तपासतो माझ्या असण्याचा निसरडा अर्थ
सर्वसाक्षी बघतो मी साक्षात साक्षात
माझ्या कडेलोटाची खोली
माझ्या सुडाची विस्तीर्णता.

• • •

५. पायाळू

मी सर्वांगीण चपखल कोसळलोय एकविसाव्या कड्यावरून
या सर्वनाशाच्या दसनंबरी शोषखड्ड्यात
माझी हाडे कडाकडा वाजली, गप्पगार झाली निजसुरी कोलाहलात
माझे रक्त वाहात गेले निरुद्देशाच्या वासमारत्या सांडपाण्यातून दिवसरात्र
मला नाण्यातून तोलले प्रत्येक पक्षपाती तराजूंनी
प्रत्येक ज्यूनी माझी मान आवळली प्रत्येक दशकात
मी सर्वांगीण चपखल अंथरलो गाव विसरलेल्या सडकेवर
अपेक्षा आणि उपेक्षेच्या रोडरोलरने दाबून
चिणली आपली उत्साहाची आणि सायासाची खडी
उडी मारूनही आपल्या नाकातोंडात गेलं नाही
कोणत्याही कृपेचे चाणाक्ष पाणी
अडाणी अडसर संधीवर पसरत शेण करीत गेली
माझे चारही पाय मोडून पडले सांप्रतात धारातीर्थी
आणि मी चपखल कोसळलो छप्पनटिकली अकर्मण्यात
ही स्थितीची बैठक ढुंगणाचे चिमटे काढू लागली
नको त्यावेळी
ओल धरलेली मनबुद्धी, ठिबकणाऱ्या जाणिवेच्या तोट्या
खोट्याखोट्या गहिवरल्या
आपले सर्वांगीण भांडेच पिचले तळातून
आपल्याला डोके काढता येईल का
या वर्तमानाच्या चिखलातून
हॅट साला, तसेही आपण पायाळू जन्मलो.

• • •

▪ **प्रमोदकुमार अणेराव** । ९, यमुराज सदन, समृद्धीनगर, भंडारा – ४४१ ९०४ । भ्रमणभाष : ९७६३५०६५१५

अनुक्रमणिका

कविता

अनिल साबळे यांच्या कविता



■

१. कसले अभद्र दिवस होते ते

कसले अभद्र दिवस होते ते
तोंड भाजलेल्या आणि तहानलेल्या मुलांना
तळ्यांवर पाणी प्यायला घेऊन जावे लागण्याचे
भयंकर थंडी वाजू लागायची आणि दिवसही
मावळू लागायचा
माझी कुलूप नसलेली सायकल
जांभळीच्या झाडाला पाठ देऊन उभी असायची
हीच वेळ असायची जहरी सापांच्या शिकारीची
आभाळाला धडका मारून झुडपांवर बसलेल्या
काळ्या पाखरांवर झडप घालण्यासाठी
तांबडं पट्टेरी घोणस सरपडत निघायचं
अथांग पसरलेलं हे तळं आटू लागलं म्हणजे
प्रत्येक मुलाचं बुडालेलं गाव तळहातासारखं ठळक दिसायचं
किती दाट करवंद जाळीतून आम्ही चालत यायचो जायचो
आपल्या हातातलं दाळभातचं ताट
तळ्यांच्या काठांवर येईपर्यंत
काही मुलांनी चाटून स्वच्छ केलेलं असायचं
काही मुलांच्या ताटात
तळ्यातल्या खवलेदार सोनेरी माशांसाठी
भाताचा पांढरा ढेकूळ तसाच ठेवलेला असायचा
ती पांढऱ्या छातीची पाणकोंबडी
पाण्यावरून नाचतच पळायची
झाडाझुडपांच्या बुडाशी असलेल्या खोलगट घरट्यांतली
तिची अंडी मुलं गर्दी करून पाहायची
वाळूसारख्या रंगाचं ते पाखरू
चोचीनं गाळ चिवडत चिवडत करुण ओरडायचं
पाण्यात सूर मारून मारून थकलेलं एक पाखरू
पंख वाळवत निवांत बसलेलं असायचं
वेताच्या वनाजवळची कवडी टिटवी
कर्कश्श ओरडत आमच्या माथ्यांवरच फिरायची
मुलं थांबून थांबून पाणी प्यायची
आणि पाणी पिलेलं ताटच रात्रीसाठी गच्च भरून घ्यायची
मुलांच्या पायांनी गढूळलेलं ते तळं हळूहळू निवळू लागायचं
मुलांच्या धुतलेल्या ताटातून हेलकावे खात खात
तळाशी जाऊन बसलेली भाताची ती पांढरी शितं
सोनेरी चेहऱ्यांचे अनेक मासे
आपल्या लपलपत्या ओठांनी हळुवार वेचत असायचे
तळं आटल्यावर मासे कुठे जात असतील ?
तहान लागल्यावर मुलं कुठं पाणी पीत असतील ?
असले अभद्र दिवस होते ते
तळं आटल्यावर मासे मरून जाण्याचे
आणि तहान लागल्यावर मुलांनी रडत बसण्याचे...

• • •

२. ह्या ओसाड रस्त्याच्या मोरीत

ह्या ओसाड रस्त्याच्या मोरीत
हे कोणाचं नवजात अर्भक
गळा फाडून रडतंय
मी तर फार थकून आलोय
त्या लांबच्या थंडगार नदीवरून
जिथं मुलं मनसोक्त पोहून अंघोळ करत होती
गारठली म्हणजे जाळांवर शेकत होती
हे नवजात अर्भक रक्तानं भरलंय
त्याच्या नाजूक पोटावर तर तशीच आहे
रक्ताची ठिंबकणारी ओली नाळ
ही घाबरलेली माणसं

ओसाड रस्त्याच्या मोरीवर जमलीय
ती दिवस गेलेली मुलगी गवतभाऱ्याचं पीळदार दावं
आपल्या पोटाला घट्ट आवळून बांधायची
तेव्हा पोटातलं गरगर फिरणारं बाळ
गळा दाबल्यासारखं गप्प उभं राहायचं
जाडलठ्ठ पोलिसांची बुलेट
तिथे आली तेव्हा आमचे कानच फाटले
जाडलठ्ठ पोलीस रस्त्यावर
तोंडातलं पान थुंकत उभा राहिला
नंतर शेजारच्या वस्तीवर जाऊन म्हणाला
''वासाचं कुत्रं येणारये कोण बाई बाळंत झालीये
तिचं पोट टराटरा फाडायला...''
आतल्या अंधाऱ्या घरात
बाळंत झालेली मुलगी थरथर कापतेय
तो मुलगा गाव सोडून केव्हाच फरार झालाय
ती पांढरी रुग्णवाहिका दिवा वाजवत आली तेव्हा
ओसाड रस्त्याच्या मोरीत
घुसताही येईना त्या जाडलठ्ठ पोलिसाला
ते नवजात अर्भक मोरीत घुसून मीच बाहेर आणलंय
ती रुग्णवाहिका अर्भकाला घेऊन गेली तरी
हा जाडलठ्ठ पोलीस घारीसारखा फिरतोय
ह्या पोलिसाच्या पानाची थुंकी
एवढी कशी लाल आहे
मी हातावर बाहेर आणलेल्या
नवजात अर्भकासारखी...

•••

३.
हे ढगफुटीचं ओलं गाव

हे ढग फुटीचं ओलं गाव
सगळीकडून कसं खळखळून वाहतंय
ह्या शेवाळलेल्या खडकांवरून
ही नागडी पोरं घसरत घसरत चाललीये
बंधाऱ्यात पडलेल्या झाडांच्या फांदीसारखी
खडककपारीला लोंबकळलेले हे पाणविंचू
आणि वाहत्या ओढ्याच्या धारेवर
पोटातल्या पिल्लांना वाहत्या पाण्यात
सोडणाऱ्या ह्या तांबड्या खेकडी
हे भोवताली भरून आलेलं
सुबाभळीचं हिरवंगार ठिसूळ जंगल
आग्यामोहळांच्या लालभडक माश्यांनी भरून गेलंय
ह्याच सुबाभळीच्या जंगलात आम्ही
उड्या मारत मारत घरटी मोडणारा चांभारकुकडा
थकवून थकवून जिवंतच धरायचो
ती फादरने बांधलेली आश्रमशाळा
सोसाट्याच्या वादळात मोडून पडलीये
हे ढगफुटीचं ओलं गाव
समोरच्या बंधाऱ्यांवर घोळका घालून जमलंय
जिथं नुकतंच नव्यान पोहणारं एक पोरगं
गटांगळ्या खाऊन खाऊन तळाशी बुडालंय
जिथं रडून रडून बेशुद्ध पडलेली त्या मुलाची आई
डोळेच उघडत नाहीये...

•••

४.
माथ्यावर फणा उभारलेलं मरण

उरातल्या खोकल्याचं औषध विचारत आम्ही
मेंडशिंगाच्या खवलेदार झाडाखाली यायचो तेव्हा
मामा सांगू लागायचा,
तांबड्या होल्यांची अंडी खाऊन
माहारुखाच्या झाडावरून उतरू लागलेल्या नागाची गोष्ट
सायकल हाणून दमलेला मामाचा मित्र
माहारुखाच्या झाडाला पाठ देऊन बसलाय
आणि त्याच्या माथ्याजवळ येत चाललंय
फणा उभारलेलं मरण
मित्राच्या गळ्यात हात घालून मामानं त्याला
दूर ओढत नेऊन दाखवलंय माथ्यावर फणा उभारलेलं मरण
दातखीळ बसलेला तो मुलगा नागाला पाहून
मामालाच घट्ट बिलगला तेव्हा
मुलांची दगडं चुकवत फणा मिटवलेला नाग
वाट दिसेल तिकडे सरपडू लागला
मुलांनी मारलेल्या दगडांवर विष ओकत
दमलेला नाग अंग दुमडून क्षमाच मागू लागला
मुलांनी फेकलेल्या दगडांखाली निपचित पडलेल्या नागाची
कुणीतरी वळवळती शेपटी सरांजवळ ओढत आणली
नागाच्या तोंडात एक रुपयाचं नाणं कोंबून

अनुक्रमणिका

डोळे पुसता पुसता सर राम राम म्हणाले
माळावरचं गवत उपटून नागाला अग्निडाग दिला तेव्हा
दूरवर पेटत गेलेलं उजाड माळारान
मुलांनी झाडाझुडपांच्या डाहाळ्यानं विझवलं
एक रुपयाचं चमचमतं नाणं
विषाच्या दोन पांढऱ्या दातांसोबत काळंटिक्कर पडलं
नागाची काळीकुट्ट राख तशीच पडून राहिली उजाड माळावर
उभ्या उलट्या वाऱ्यात सायकल हाणून दमलेल्या मामानं
वसतिगृहात आल्या आल्या
पांढऱ्याफटक गादीवर स्वतःला झोकूनच दिलं
पुन्हा पांढऱ्याफटक गादीवर
काळ्याकुट्ट नागाचं वळवळतं वेटोळं
मामाच्या शेजारी पुन्हा फणा उभारलेलं मरण
मामाच्या हाकांनी धावत आलेलं वसतिगृह
नागाच्या फण्यावर काठ्या हाणू लागलं
काळाकुट्ट नागाच्या रक्तानं माखलेली
पांढरीफटक गादी उजाड माळासारखी
बाहेरच्या उन्हात वाळत पडली
कात गळता गळता ठेसून टाकलेल्या नागासारखी...

• • •

▪ **अनिल साबळे** । शेवंता निवास, पाटील डुंबरे आळी, मु. पो. ओतूर, ता. जुन्नर, जि. पुणे – ४१२ ४०९ । भ्रमणभाष : ९५६१८९०४४४

विदर्भ साहित्य संघाचे वाङ्मयीन नियतकालिक 'युगवाणी'बद्दल वार्षिक निवेदन

विदर्भ साहित्य संघाच्या 'युगवाणी' या नियतकालिकाची मालकी व इतर बाबी यांच्यासंबंधी वृत्तपत्रे आणि पुस्तक नोंदणी अधिनियम, कलम डी १९(बी) आणि वृत्तपत्रे नोंदणी (केंद्रीय) नियमावली १९५६, नियम, ८, नमुना ४, यांना अनुसरून केलेले निवेदन.

०१. **प्रकाशनस्थळ** : नागपूर, महाराष्ट्र

०२. **प्रकाशनाची कालनियतता** :
त्रैमासिक (जाफेमा, एमेजू, जुऑस, ऑनोडि)

०३. **प्रकाशकाचे नाव, राष्ट्रीयत्व व पत्ता** :
विलास गंगाधर मानेकर, भारतीय, सरचिटणीस, विदर्भ साहित्य संघ, सांस्कृतिक संकुल, झाशी राणी चौक, नागपूर - ४४० ०१२.

०४. **मुद्रकाचे नाव, राष्ट्रीयत्व व पत्ता** :
माधव प्रकाश लोखंडे, भारतीय, मलय ग्राफिक्स, सुभाषनगर, नागपूर - ४४० ०२२.

०५. **मुद्रणस्थळ** : मलय ग्राफिक्स, सुभाषनगर, नागपूर - ४४० ०२२.

०६. **संपादकाचे नाव, राष्ट्रीयत्व व पत्ता** :
प्रफुल्ल दत्तात्रय शिलेदार, भारतीय, ६अ, दामोदर कॉलनी, सुरेंद्रनगर, नागपूर - ४४० ०१५.

मी विलास गंगाधर मानेकर, असे प्रतिज्ञापूर्वक सांगतो की, वर दिलेला तपशील माझ्या माहिती व समजुतीप्रमाणे खरा आहे.

विलास गंगाधर मानेकर
सरचिटणीस, विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर (प्रकाशक)

अनुक्रमणिका

कविता

प्रदीप कोकरे यांच्या कविता



■

रोजनिशी

दिवस दिवसासारखे निघून जातात
तिऱ्हाईत जीवनप्रवाहाप्रमाणे
रात्री असतात आधीच बेचिराख झालेल्या

यांत्रिक उपकरणासारखा असतो सबंध दिवस
उठावं-खावं-प्यावं-झोपावं-उठावं
पुनःपुन्हा
सारा बोथट संवेदनांचा भ्रमिष्ट खेळ

घरही एकट्या माणसाला खायला उठतं
मग घराच्या भिंतीही अनोळखी वाटतात
पेंगलेल्या ढगाप्रमाणे
बाहेर पडावं तर आहेत भरगच्च रस्ते, निर्जीव देह, थकलेली मनं
नाही कशातच जीवनाचं सत्यान्वेषण
आहे निव्वळ कोरं आयुष्य
पुसल्या गेलेल्या फळ्याप्रमाणे

मित्र म्हणावे असे मित्र नाहीत
नाहीत कोणी आपले म्हणावे असे आपले
आईवडिलांशीही असतो संवाद
'हो'ला हो, 'नाही'ला नाही म्हणण्याइतका
कैक रात्री समुद्र पाहिला
डुचमळणाऱ्या लाटांची मर्मर ऐकत
ओल्या वाळूत अनवाणी पावलांनी चाललो
समुद्राचं गूढ काव्य अनुभवत

अनुभवले कित्येक नाजूक स्पर्श हवेहवेसे वाटणारे
पाहिले वेश्यांचे लुकलुकते नितळ डोळे
कुणाची तरी वाट पाहणारे
कुठल्या तरी गल्लीत, फुटपाथवर किंवा कुठल्या· तरी स्टेशनबाहेर
तरीही कधी केला नाही व्यवहार
'कितना लोगी' म्हणून

डोळे असतात पाहण्यासाठी
केवळ म्हणून पाहिलं हे विश्व भरभरून
नागडंच!

दिवस दिवसासारखे निघून जातात
तिऱ्हाईत अवकाशाप्रमाणे
रात्री असतात आधीच बेचिराख झालेल्या

आता चुकून झोपलेलं शरीर उठलंच तर
असो ह्या रोजनिशीतील निरर्थक शब्दांचे प्रसव
तुझ्या मिटलेल्या डोळ्यांच्या किन्न काळोखात

• • •

शहर

एकटेपणाचा डंख भिनभिनतो नसानसांत
की शरीर होतं काळंनिळं
रक्तही गोठून जातं बर्फाच्छादित प्रदेशासारखं
हे थव्याथव्यांनी गजबजलेलं शहरही वाटू लागतं विधवेच्या भुंड्या हातासारखं
कधीकाळी या शहराला हिरव्या बांगड्या शोभून दिसायच्या
लग्नपूर्वप्रेयसीच्या गोऱ्यापान हातासारख्या
पण
मला नाही जपता आली तिच्या शरीराची स्निग्ध जाणीव
की हे शहर कधी नाहीसं झालं माझ्या हातात कळलंही नाही

मग मी वावरत राहिलो बकाल शहराच्या दुर्गंधीत
कधी वडाळ्यात पाय लांब करायला जागा नसलेल्या खोलीत
तर
कधी फुलमार्केटच्या जिन्यावर वेश्यांसोबत
मादरचोत गिऱ्हाइकांच्या तऱ्हेतऱ्हेच्या स्टोऱ्या ऐकत
तुमचा धंदा जोरदार चालो म्हणत
रात्र झोपायची काळोखाच्या कुशीत
मग मी मोकळा व्हायचो
शहराच्या उरावरून चालायला
हे असं किती अंतर कापलं असेल मी
कुणास ठाऊक
शहराला चाहूल लागत नाही
शहराला ऐकू येत नाही माझ्या चालण्याचा एकसुरी आवाज
कारण शहराला कान नाहीत
कदाचित ते मीच छाटले असतील

• • •

हे नक्षत्र नव्हतंच कधी

हे नक्षत्र नव्हतंच कधी
झडपावसात तान्ही म्हैस मरण्याचं
तरीही आमची म्हैस मेली
विखारानं तोंडात फेस येऊन

आईने हात कपाळाला लावले
आणि पांडुरंगाला शिव्या दिल्या
म्हणाली, डोळे कसे फुटले नाहीत गुलामाचे!
मागच्या पडवीत फुगून पडली होती ती
दाव्यासकट

दूध काढायला गेलेल्या तिचा तांब्या पडला हातातून
तसा मी उठलो झोपेतून
माजघरातल्या दरवाजातून तिची पडलेली स्तब्ध मान पाहून
माझी मान भिंतीकडे ओढली गेली आपोआप

आता आमच्या थोरल्या घरात दाव्याला गुरं नाहीत की दुभत्या, भाकड, पाडश्या म्हैशी
आहेत ती मेडक्याला टांगलेली सुटी दावी
तरीही आई रोज तांब्या घेऊन पडवीत जाते
आणि रिकामी येऊन तांब्या मांडणीत पुन्हा पालथा ठेवते

मग मला दिसू लागतं तिचं
'बाय ऊठ' म्हणत पाठीवरून हात फिरवत तिला उठवणं
आचुळांवर हळुवार पाणी मारणं
आणि तो दुधाच्या धारेचा स्वर्गीय आवाज
तो आजही घुमतो या जळमटांनी भरलेल्या पडवीत

हे नक्षत्र नव्हतंच कधी इतकं कपटी
की नुकत्याच जन्मलेल्या मुक्या जीवाची
त्याला दया येऊ नये

झडपावसात तिला पुरताना
तो नखाएवढा तान्हा जीव रेकत होता जीभ बाहेर काढून
मी अपाहीज माणसासारखा तिच्या काळ्या कातडीवर कोसळणाऱ्या सरींना पाहात होतो एकटक
त्या पावसात त्याच्या जन्माचा आनंद स्वच्छ धुऊन गेला लाल मातीसोबत

• • •

माझ्या प्रिय शहरा

या अवाढव्य शहरातून चालताना
शहराची चिंता वाटू लागते मला
जेव्हा मी पाहतो
भुकेने बाकबूक करणारी रिती पोटं
रस्त्याच्या कडेला उभारलेल्या बिऱ्हाडांच्या पेटलेल्या चुली
तेव्हा आठवते माझ्या घरातील मातीची चूल
आणि बाजूला मांडी मुडपून बसलेला आईचा सुरकुतल्या चेहऱ्याचा देह

मला दिसू लागतो शहराचा भरगच्च रेखीव नकाशा
मी गुंतत जातो नकाशाच्या साखळीत आपोआप
अशा वेळी आठवतात गावातल्या मळलेल्या पायवाटा
गच्च डोळे मिटून मी दाबून टाकतो वारंवार उन्मळून येणाऱ्या आठवणींना
अशात मदतीला धावून येतात शहरातले रस्ते
मी चालू लागतो निर्विचार जखमी रस्त्यांवरून
हे शहरी रस्ते मला दाखवतात बकाल महानगराचं
दाहक वास्तव

अनुक्रमणिका

गटाराला जोडून वरच्यावर वाढत जाणाऱ्या निर्जीव झोपड्या
कोवळं निर्व्याज प्रेम
सुशिक्षित बेरोजगारांचे कळप
भरपगारी आठ तास गांड टेकून टिकवलेली प्रिय नोकरी
साठसत्तर किलोमीटरचं अंतर कापून
शहरातल्या शेठ लोकांची धुणीभांडी करायला आलेल्या
बिचाऱ्या कष्टाळू बायका
दिवसभर घरकाम करून बिल्डिंगखाली
पुठ्ठ्यावर झोपणारे रामागडी
काठोकाठ भरलेली तुडुंब स्टेशनं
उशाशी चप्पल घेऊन झोपणारी अगणिक माणसं...

हे माझ्या प्रिय शहरा
तुझ्या अंतर्मनातलं दुःखाचं स्पिरिट आपण दोघांनी वाटून घेऊ
म्हणजे तुझ्या मानेवरचा भार किंचित कमी होईल
आणि मलाही पाहता येईल
तुझं व्यस्त टाईमटेबल
त्यातून सवड मिळालीच तर पाहून घे एकदा तरी
स्वतःची दैनी अवस्था
दोष मात्र कुणालाच देऊ नको
कुणालाच फुरसत नाहीय तुझं ऐकायला
मलाही नाही
पाय लांब करायला जागा नसताना
पोटच्या पोरासारखा टाळूवरून हात फिरवला होता
या अनोळखी शहरानं
माझ्या प्रिय शहरा
तुला उद्ध्वस्त करण्यात माझाही जाणता
हात होता.

• • •

कधीकधी

कधी कधी
मला वाटतं
तुरळक गर्दीच्या रस्त्यात
भरधाव गाडीच्या चाकाखाली आपसूक आपण यावं
आणि खुशाल चिरडून निघून जावं ठिसूळ हाडांना
मग धडधडत्या काळजानं पाहता येईल मला
स्वतःचा मृत्यू

• • •

कविताबिविता

तुझा हात मागताना
घरदार जमीनजायदाद पैसाअडका
वाडवडिलांची इष्टक
यातलं काही काहीएक नव्हतं माझ्याकडे
होतं फक्त दोन तोळ्यांचं मंगळसूत्र
व्याजासकट कर्जबाजारी होऊन घडवलेलं
आणि
तुझी सोबत असेपर्यंत सुखी ठेवण्याचं
स्वतःलाच दिलेलं अनाठायी वचन
यापलीकडे माझ्याकडे बिनकामाची डिग्री होती
पुस्तकं होती वाचत होतो शिकत होतो
पण
शिक्षणाला कोण कुत्रा विचारतो
हे आमच्या घराचं ब्रीदवाक्य होतं
पण तू चिंता करू नको
एकाच पुस्तकात मान खुपसून आपण खूप श्रीमंत होऊ

तरीही
ह्या गोष्टी कवितेतून ऐकायला छान वाटतात
पोटाला भूक असते
कविता ती नाही शमवत
तुझा नकार जपून ठेवीन मी घराच्या आड्यात
पण तुझ्यावरची कविता मात्र
तू लग्नपत्रिकेसारखी वाचू नकोस

नाही म्हणायला एवढं कर

• • •

■ प्रदीप कोकरे, लोकवाङ्मय गृह भवन, ८५, सयानी रोड, प्रभादेवी, मुंबई - ४०० ०२५ । भ्रमणभाष : ९८१९२४५९७२

अनुक्रमणिका

मुलाखत
जयंत पवार

हे अधांतरत्व माझ्या नेणिवेत जाऊन बसलं असेल...

■

जयंत पवार यांची रवींद्र लाखे यांनी घेतलेली मुलाखत



रवींद्र लाखे :
मुलाखतकार रवींद्र लाखे हे ज्येष्ठ रंगकर्मी, कवी आणि कथाकार आहेत. 'जिव्हार', 'संपर्क क्षेत्राच्या बाहेर' आणि 'अवस्थांतराच्या कविता' हे त्यांचे कवितासंग्रह प्रकाशित झालेले आहेत. अनेक नाट्यपुरस्कार आणि साहित्यपुरस्कारांनी ते गौरवित झालेले आहेत.

....

संपर्क :
E-५०२, गजानन महाराज नगर,
गजानन महाराज मंदिराशेजारी,
सुंदरनगरच्या समोर, मोहिंदर सिंग
काबल सिंग रोड,
कल्याण (वेस्ट) ४२१ ३०१
भ्रमणभाष : ९८६९३९६३६९
lakheravindra@gmail.com

जयंत पवार
pawarjayant6001@gmail.com

रवींद्र : तू गिरणगावात वाढलास. तिथल्या नाटकाच्या काही आठवणी आहेत का? तमाशाचे फड लालबागमध्ये लागायचे ना?

जयंत : तसं महाराष्ट्रात सगळीकडेच नाटकाचं वेड आहे. पण मुंबईच्या गिरणगावात ते जरा जास्तच होतं. कारण ती कष्टकऱ्यांची वस्ती होती आणि त्यांच्या विरंगुळ्याचं साधन हे त्यांच्या लोककला, म्हणजे भजनं, सोंगी भारुडं, जाखडी नृत्य, तमाशे-वग, शाहिरी कलापथकं, आंबेडकरी जलसे, कव्वाल्यांचे सामने, जादूचे खेळ, दशावताराचे खेळ, नमन-खेळे, नौटंकी, बायकांसाठी फुगड्यांचे खेळ, हेच होतं. हे कामगार महाराष्ट्रातल्या आणि महाराष्ट्राबाहेरच्या विविध भागांतून येऊन पोटापाण्यासाठी इथे वसले होते. ते आपल्या गावात शेती करणारे शेतकरी अथवा शेतमजूर होते. गाव सोडताना त्यांनी आपल्या लोककला इकडे आणल्या. ते आपापले गाव, इलाखे, प्रदेश, जाती सांभाळून समूहाने राहिले आणि कलेतूनही समूहाने व्यक्त होत राहिले. त्यांच्या या सगळ्या कलांमध्ये विलक्षण नाट्य होतं. अगदी भजनं म्हटली तरी त्यातला डबलबारी हा सवाल-जबाबांचा, एकमेकांना भजनातून टोमणे मारण्याचा प्रकार तुफान लोकप्रिय होता. अनेक भजनीबुवांना स्टारवॅल्यू होती. त्यांची नावं फळ्यावर झळकली की गर्दी व्हायची. चंद्रकांत कदम आणि परशुराम पांचाळ हे बुवा म्हणजे सुपरस्टार. त्यांचे त्यांचे चाहते मोठ्या संख्येने होते. या डबलबाऱ्या आणि सोंगी भारुडं रात्री दहाला सुरू होऊन पहाटे पाचपर्यंत चालत. मी मला कळायला लागल्यापासून हे कलाप्रकार बघत आणि त्यांच्यात रमत आलो आहे. आमच्या चाळी असायच्या. सोंगी भारुडं तर चाळींच्या मधल्या पॅसेजमध्ये व्हायची. माझी पहिली आठवण ही भारूड बघताना तल्लीन झालो असताना मागून आरोळी ठोकत, नाचत येणाऱ्या राक्षसाचा पाय माझ्या पायावर पडून मी प्रचंड दचकल्याची, घाबरल्याची आहे. गणेशोत्सव आणि नवरात्रोत्सव हे दोन मोठे

अनुक्रमणिका

जयंत पवार : अल्पपरिचय

जयंत पवार (२२ फेब्रुवारी १९६०) हे मराठीतील महत्त्वाचे प्रयोगशील लेखक आहेत. १९७८ पासून त्यांनी नाट्यलेखनाला सुरुवात केली. नाटक आणि कथा या दोन्ही साहित्यप्रकारांत त्यांनी लेखन करून मराठी साहित्यात आपले वेगळे स्थान निर्माण केले आहे. नाट्यसमीक्षक म्हणूनही जयंत पवार यांची स्वतंत्र ओळख आहे. त्यांनी सुमारे तीन दशके नाट्यसमीक्षालेखन केले आहे. त्यांचे कथेतर गद्य, भाषणे, मुलाखती असे प्रकाशित पण अद्याप असंकलित असलेले लेखनही वाचकांना वेगळी अंतर्दृष्टी देणारे आहे. 'चंदेरी', 'नवशक्ती', 'आपलं महानगर', 'सांज लोकसत्ता', 'लोकसत्ता' आणि 'महाराष्ट्र टाइम्स' यांमधून सुमारे १९८६ पासून पत्रकारिता करीत असलेले जयंत पवार सध्या निवृत्त होऊन मुंबईत वास्तव्य करीत आहेत.

'वंश', 'अधांतर', 'माझं घर', 'काय डेंजर वारा सुटलाय', 'टेंगशेंच्या स्वप्नात ट्रेन', 'चंदूच्या लग्नाची गोष्ट', 'लिअरने जगावं की मरावं?' इत्यादी नाटकांचे त्यांनी लेखन केले आहे. या सर्व नाटकांचे व्यावसायिक, प्रायोगिक व हौशी रंगभूमीवर प्रयोग झाले आहेत. 'दरवेशी', 'मेला तो देशपांडे', 'कार्य सिद्धीस नेण्यास श्री (अ)समर्थ आहे', 'उदाहरणार्थ', 'दुजा शोक वाहे', 'होड्या', 'घुशी', 'लिअर', 'वाळवी', 'विठाबाईचा कावळा', 'अशांती पर्व', 'जळिताचा हंगाम', 'अंतिम रेषा आणि द्वंद्व', 'अजून एक पक्षी', 'शेवटच्या बीभत्साचे गाणे' इत्यादी २३ एकांकिकांचे त्यांनी लेखन केले आहे.

'अधांतर', 'माझं घर', 'काय डेंजर वारा सुटलाय', 'टेंगशेंच्या स्वप्नात ट्रेन' या जयंत पवारांच्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर स्वत:चा स्वतंत्र ठसा उमटवला आहे. या सर्व नाटकांचा अवकाश हा महानगरीय आणि विशेषत: मुंबई शहराचा असला तरी त्यातून उपस्थित केलेले प्रश्न आजचे, आजच्या काळाचे आणि जागतिक पातळीवरील सर्व महानगरांचे आहेत. माणसांची मुळं हरवणं, त्यांचं स्थलांतर, विस्थापन, निर्वासित होणं, त्यांना वेढून टाकणारी राजकीय परिस्थिती, त्यातली त्यांची हतबलता व अगतिकता हे या नाटकांचे कळीचे मुद्दे आहेत; पण ही नाटकं या प्रश्नांना सर्व अंगांनी भिडून त्याच्याही पुढे जात मानवी अस्तित्वाशी निगडित मूलभूत विचार प्रश्न म्हणून उपस्थित करतात आणि त्यांची तत्त्वचिंतनात्मक पातळीवर मांडणी करतात. जयंत पवार यांच्या लेखनामधून मुंबई अनेक अंगांनी दिसते. तिच्यातलं कामगारांचं, वंचितांचं विश्व दिसतं. या विश्वाकडे ते अत्यंत सहृदयतेने बघतात. हे विश्व त्यांच्या लेखनात वास्तव आणि कल्पिताच्या मिश्रणातून येतं.

त्यांच्या 'अधांतर' या नाटकाला राम गणेश गडकरी महाराष्ट्र राज्य साहित्य पुरस्कार, महाराष्ट्र फाउंडेशन ललित साहित्य गौरव, नाट्यदर्पण, जयवंत दळवी स्मृती नाट्यलेखन पुरस्कार आदी १४ विविध लेखन पुरस्कार प्राप्त झाले आहेत. 'काय डेंजर वारा सुटलाय' या नाटकालाही अण्णासाहेब किर्लोस्कर महाराष्ट्र राज्य साहित्य पुरस्कार व रा. शं. दातार नाट्यलेखन पुरस्कारांसह अनेक पुरस्कार मिळाले आहेत. 'अधांतर' या नाटकाचे हिंदी आणि इंग्रजी भाषेत अनुवाद झाले आहेत.

जयंत पवार यांच्या 'फिनिक्सच्या राखेतून उठला मोर' या पहिल्याच कथासंग्रहाला २०१२ सालच्या 'साहित्य अकादमी' पुरस्काराने गौरवले गेले. जयंत पवार यांनी तेरावे 'विद्रोही साहित्य संमेलन' (२०१५) आणि पंधरावे 'कोकण मराठी साहित्य संमेलन' (२०१५) यांचे अध्यक्षपद भूषविले आहे.

'युगवाणी'च्या या अंकात प्रकाशित होत असलेली ही मुलाखत विशेषत्वाने 'नाटककार जयंत पवार' यांची आहे. आजच्या काळातील महत्त्वाचे लेखक म्हणून आम्ही दोन भागांतील त्यांच्या मुलाखतीची योजना केलेली आहे. त्यातील हा पहिला भाग त्यांच्या नाट्यलेखनावर केंद्रित आहे. दुसरा भाग त्यांच्या कथालेखनावर केंद्रित असेल, जो लवकरच देण्याचा आमचा प्रयत्न असेल.

उत्सव गिरणगावात सार्वजनिकरीत्या साजरे केले जायचे. त्यात होणारी नाटकं हा फार मोठ्या कुतूहलाचा विषय असायचा. मला आठवतंय की, गणपतीच्या दिवसांत एक-दोन दिवस आधी मंडळांचे दहा दिवसांच्या कार्यक्रमाचे फलक प्रत्येक वस्तीच्या तोंडावर लागायचे. ते वाचत आम्ही मित्र फिरत असायचो आणि कुठल्या दिवशी कुठलं नाटक बघायचं हे ठरवायचो. सिनेमाचे खेळ या उत्सवांत तेव्हा होत नसत. नाटकं, शाहिरी कलापथकं, कव्वाल्या, जलसे हेच असत. तिकडे दादर-गिरगावमध्ये शिवाजी मंदिर, साहित्य संघ अशा मोठ्या नाट्यगृहांत होणाऱ्या नाटकाचं फार अप्रूप गिरणगावातल्या माणसांना नव्हतं. एकतर ती परवडणारीही नव्हती. आमच्याकडे होणारी नाटकं वेगळी होती. ती बहुतकरून ऐतिहासिक, पौराणिक होती. सामाजिक नाटकांचं प्रमाण कमी होतं. 'खोली पाहिजे',

जयंत पवार यांचे प्रकाशित साहित्य :

नाटक :	वंश (अभिनव प्रकाशन, मुंबई), अधांतर, काय डेंजर वारा सुटलाय (पॉप्युलर प्रकाशन), टेंगशेंच्या स्वप्नात ट्रेन (मुक्तशब्द प्रकाशन), लिअरने जगावं की मरावं? (पंडित पब्लिकेशन्स, कणकवली) ही नाटके पुस्तकरूपाने प्रकाशित. 'अधांतर' या नाटकाचा 'अभी रात बाकी हैं' हा हिंदी अनुवाद (वाणी प्रकाशन, दिल्ली) प्रकाशित. अनुवादक : कैलाश सेंगर
एकांकिका लेखन :	'दरवेशी आणि इतर एकांकिका' (त्रिदल प्रकाशन, मुंबई) आणि 'नाद', 'निनाद', 'पडसाद' (पंडित पब्लिकेशन्स, कणकवली) हे एकांकिकासंग्रह पुस्तकरूपाने प्रकाशित.
इतर :	१. १९९१ साली दूरदर्शनसाठी अरविंद गोखले यांच्या कथांवर आधारित 'कथनी' या दूरदर्शन मालिकेच्या काही भागांचे पटकथा व संवादलेखन केले. २. 'दु:खाचे श्वापद' (मराठी) व 'ब्रेकिंग न्यूज' (हिंदी) या चित्रपटांचे पटकथा व संवादलेखन केले. ३. 'अधांतर' नाटकावर आधारित 'लालबाग परळ' (मराठी) व 'सिटी ऑफ गोल्ड' (हिंदी) या महेश मांजरेकर दिग्दर्शित चित्रपटांचे कथा, पटकथा व संवादलेखन केले. ४. 'चंदूच्या लग्नाची गोष्ट' या कथेवर विश्वास पाटील दिग्दर्शित 'रज्जो' या हिंदी चित्रपटाची निर्मिती.
कथासंग्रह :	'फिनिक्सच्या राखेतून उठला मोर' (२०१०), 'वरनभातलोन्चा नि कोन नाय कोंचा' (२०१५) दोन्ही कथासंग्रह लोकवाङ्मय गृह, मुंबई तर्फे प्रकाशित
वैचारिक :	बहुजन संस्कृतिवाद आणि लेखक (लोकवाङ्मय गृह, मुंबई)

'बेबी' अशी वसंत दुदवडकर, वसंत जाधव अशा लेखकांची नाटकं होत. पण 'जल्लाद', 'मंत्र पुष्पांजली', 'महाराष्ट्राचा मोहरा', 'करीन ती पूर्व' अशा नाटकांचा बोलबाला अधिक होता. या नाटकांतली पात्रं बारदानाच्या आडोशाने केलेल्या चौकोनी जागेत रंगायला बसत तेव्हापासून आम्ही त्यांचं निरीक्षण करायचो. चड्डी-बनियनवर विड्या फुंकत बसलेले हे किरकोळ वाटणारे लोक शिवाजी, मावळे, जादूगर, सोंगाडे झाले की कायच्या काय वाटायचे. हे मेटामॉर्फोसिसच होतं एक प्रकारचं. आणि मग पडदा उघडायच्या आधी 'बहु असोत सुंदर संपन्न की महा' अशी नांदी सुरू झाली की बघणाऱ्यांच्याही अंगात संचारायचं. हे सगळं अद्‌भुत वाटायचं. तमाशाचे फड हे लालबागमध्ये लागत नसत. हे फड दिवाळीच्या सुमाराला गावातून येत. त्यांचे खेळ शिवडीचं मैदान, राणीबाग इथे होत. लालबागला मधुकर नेराळे यांचं हनुमान थिएटर होतं, तिथे संगीतबाऱ्या होत. मी तिथे खूप नंतर, म्हणजे मी गिरणीत नोकरी करायला लागलो त्या काळात, साधारणपणे बावीस-तेविसाव्या वर्षी, एक-दोनदा गेलो असेन. माझ्या मिलच्या वाटेवरच होतं ते. पण एरवीच कलेला पोषक आणि विविध कलांनी भारलेलं वातावरण होतं गिरणगावात. गणपती-नवरात्रीत होणाऱ्या स्पर्धा हाही एक मोठ्या आकर्षणाचा विषय असे. थापा मारणे, अशी एक स्पर्धा होती. तिच्यात मी भाग घेतलाय आणि बक्षीसही मिळवलंय. अत्यंत नाट्यपूर्ण बतावणीचा प्रकार होता तो. तर, असा तो एक समूहाने फुललेला, समूहांच्या कलांनी गजबजलेला काळ मी पाहिलाय. अतिशय प्रतिकूल परिस्थितीत जगणारी गरीब माणसं होती सगळी. एकमेकांना पकडून रहाणं, समूहानं व्यक्त होणं ही त्यांची गरज होती. माझ्या बाबतीत म्हणशील तर, मी लहानपणापासूनच न्यूनगंडाने ग्रासलेला, सतत दडपण घेऊन वावरणारा, दिसायला पाप्याचं पितर असलेला आणि स्वत:शी एकटा एकटा असलेला प्राणी होतो. पण जेव्हा मी समुदायात मिसळायचो, कलांचा आस्वाद घ्यायचो तेव्हा समूह माझा एकटेपणा गिळून टाकायचा.

रवींद्र : तुझे वडील आणि मामा सुहास भालेकर हे नाट्य माध्यमाशी संबंधित होते. त्याचा काय परिणाम झाला?

जयंत : मोठा परिणाम झाला. नाटकाचा आणि आपला जैवसंबंध आहे हे शाळकरी वयातच मला आतून जाणवलं.

माझे वडील नाटकात काम करायचे. जेव्हा मला साधारण कळायला लागलं, मी सहा-सात वर्षांचा असेन, तेव्हा वडिलांनी नाटकात काम करायचं सोडलं होतं. पण त्यांचं नाटकावर खूप प्रेम होतं. त्यांच्या तरुणपणी त्यांनी केलेल्या नाटकांतले उतारे ते मला तोंडपाठ म्हणून दाखवायचे. त्यांची आवड वेगळी असणार. ज्या काळात

अनुक्रमणिका

मुंबईतल्या कामगार-हौशी रंगभूमीवर काल्पनिक ऐतिहासिक, पौराणिक नाटकं केली जायची त्या काळात त्यांनी मामा वरेरकरांच्या नाटकांत नायकाच्या भूमिका केल्या होत्या. 'सत्तेचे गुलाम', 'हाच मुलाचा बाप' या नाटकांतले संवाद ते मला म्हणून दाखवत असल्याचं आठवतं. माझ्या मामांना त्यांनीच नाटकात नेलं होतं. गिरणगावात व्यावसायिक मराठी नाटकांचं अप्रूप नसलं तरी माझ्या वडिलांना त्याही नाटकांबद्दल कुतूहल असे आणि ते ती आवडीने बघत आणि आम्हालाही दाखवत. मी सात-आठ वर्षांचा असताना घरातल्या सर्वांबरोबर शिवाजी मंदिरला 'दुरितांचे तिमिर जावो' हे नाटक बघितल्याचं मला आठवतंय. त्यांनी दाखवलेली नाटकं माझ्या लक्षात आहेत. मी नववी-दहावीत होतो तेव्हापासून ते आजारी पडायला लागले. पुढची तीन वर्षं ते जाईपर्यंत आजारीच वर्षातले तीन-चार महिने. खूप खर्च व्हायचा. काळजीत असायचे. तेव्हा मला खूप वाटायचं, दाजींना (वडील) बरं वाटेल असं काहीतरी करावं. तेव्हा मी पैसे साठवून कधीतरी शिवाजी मंदिरच्या बाल्कनीची तीन रुपयांची दोन तिकिटं काढायचो आणि त्यांना नाटकाला घेऊन जायचो. असा हा आमच्यातला नात्याच्या पलीकडचा असा एक नाटकाचा बंध होता. त्यांनी गोडी लावल्यामुळेच मी शिवाजी मंदिरला एकट्याने जाऊन खूप नाटकं पाहिली.

त्याशिवाय अनेक नाटकं मला मामांच्यामुळे फुकटात बघायला मिळाली. ते लोकनाट्यातले नामवंत नट होते. शाहीर साबळे पार्टीतले प्रमुख नट आणि दिग्दर्शक होते. अनेक व्यावसायिक नाटकांतून त्यांनी भूमिका केल्या. माझ्या शालेय दिवसांत माझा बराच वेळ मामांच्या घरीच व्यतीत व्हायचा. तिथे नाटकातली मंडळी यायची. नाटकांवर चर्चा व्हायच्या. मामांचा मुलगा हेमंत आणि माझ्यात नाटकाबद्दल खूप गप्पा व्हायच्या. आम्ही पाहून आलेल्या नाटकांच्या घरी आल्यावर नकला करायचो. हेमंतला अभिनयाचं अंग होतं. मला ते अजिबात नव्हतं. पण मला लेखनाची आवड होती. आपण नाटकं लिहायचं, असं मी खूप आधीच ठरवून टाकलं होतं. मामांच्या ट्रंकेत साबळे पार्टीच्या लोकनाट्याच्या चोपड्या होत्या. त्या मी मन लावून वाचत असे.

वडिलांच्या कपाटात नाटकाची पुस्तकं होती, ती मी वाचत असे. मी सहावीतच एक विनोदी नाटक लिहायचा प्रयत्न केला होता. एक प्रवेश लिहून वडिलांना दाखवला होता. ते म्हणाले, चांगलं आहे, कोणी लिहिलंय हे? मी पटकन म्हणालो, श्याम फडके. ते तेव्हा एक यशस्वी नाटककार होते. वडील म्हणाले, तरीच! मला माझं नाव सांगायचा धीर झाला नाही, पण वडिलांना ते आवडलं याचा आनंदही झाला. पुढे मात्र काही वर्षं मला नाटक किंवा नाटुकलं धडपणे लिहिता आलं नाही. खूप आटापिटा चालायचा. मी वाचलेल्या नाटकांच्या नकला करायचो. पण नाटक माझ्यापासून दूर दूरच पळायचं. मी सतराव्या वर्षी 'बरबादियों की अजब दास्तान' नावाची एक एकांकिका लिहिली. ती माझी पहिली एकांकिका. मोनोलॉग होता तो.

रवींद्र : सतराव्या वर्षापासून बत्तीस वर्षांपर्यंत एकांकिका लिहीत होतास. या नाट्यलेखनाच्या हौसेचं रूपांतर एका नाटक नावाच्या जीवनदृष्टीत किंवा पॅशनमध्ये कुठल्या टप्प्यावर झालं? त्याला काही कारण होतं का?

जयंत : मी पहिली एकांकिका लिहिली तेव्हापासून नाट्यलेखन हे माझं पॅशनच होतं, हौसेचा भाग खूप कमी होता. पहिली एकांकिका मी, माझा मित्र सुरेश गोसावी, हेमंत भालेकर आणि चंद्रकांत जाधव अशा चौघांनी मिळून केली. आम्ही एका विभागात राहायचो. नाटक करण्याची खाज हा कॉमन फॅक्टर होता. सुरेश गोसावी ज्या चाळीत राहायचा तिच्यासमोरच फिनिक्स मिल होती, जिथे आता हाय स्ट्रीट फिनिक्स नावाने तीन-चार मॉल्सचा भव्य कॉम्प्लेक्स झाला आहे. ती चाळ आणि मिल यांच्यामध्ये एक मोठा रस्ता होता. त्या रस्त्याच्या मधोमध एक मोठा दुभाजक होता, त्यावरून माणसं चालायची आणि रात्री तिथे खूप लोक पथारी टाकून झोपायचे. त्या दुभाजकावर बसून रात्री बारा बारा वाजेपर्यंत आम्ही नाटकांवर बोलायचो. तेव्हा ऐन भरात असलेल्या राज्य नाट्य स्पर्धांमधली नाटकं, एकांकिका स्पर्धांमधले प्रयोग, गिरणीनाट्य स्पर्धेतले प्रयोग आणि छबिलदासवर होणारी नाटकं हेच आमच्या गप्पांचे विषय असायचे. याच झपाटलेपणातून मी एकांकिका लिहिली आणि आम्ही 'अश्वमेध' नावाची संस्था स्थापन करून ती स्पर्धेत करायची असं ठरवलं. नाटक कसं करायचं याचं प्राथमिक ज्ञानही आम्हाला नव्हतं, किंवा जे होतं ते अगदीच जुजबी होतं. तरी आम्ही स्पर्धेत प्रयोग केला. तो नीट झाला, हीच आमची अचिवमेंट. बक्षीस मिळण्याचा प्रश्नच नव्हता. त्या स्पर्धेत पहिली आलेली प्रदीप राणेची 'स्वगत स्वगते' ही एकांकिका मी पाहिली आणि एकांकिकेकडे बघण्याचा माझा पर्स्पेक्टिव्हच बदलून गेला. प्रदीपने नारायण सुर्व्यांच्या 'मनीऑर्डर' आणि 'पोर्टर' या दोन कविता एकत्र गुंफून एक तरल नाट्यानुभव दिला होता.

प्रदीप राणेचं वैशिष्ट्य म्हणजे त्याच्या एकांकिकांचे फॉर्म्स वेगवेगळे आणि अचंबित करणारे असायचे. ते त्या विषयात अतिशय चपखल बसायचे. या स्पर्धेमुळे माझा 'निनाद' या तेव्हाच्या एका नावारूपाला आलेल्या हौशी-प्रायोगिक नाट्यसंस्थेत प्रवेश झाला. सुधाकर कानडे या लेखक-मित्राने मला तिथे नेलं. विजय मोंडकर, प्रेमानंद गज्वी, सुधाकर कानडे असे संस्थेत आधीच तीन लेखक होते. त्यात मी चौथा. संस्थेकडे स्वतःचा लेखक असणं ही गोष्ट तेव्हा दुर्मिळ होती. इथे तर चार लेखक. मी जायच्या सुमारासच गज्वी संस्थेतून बाहेर पडला होता. विजय मोंडकर हे लेखक होतेच; पण दिग्दर्शकही होते आणि संस्थेच्या प्रमुखांपैकी एक होते. त्यांची खासीयत म्हणजे नाटक प्लेफुल करण्याचं उत्तम कसब त्यांना अवगत होतं. त्या काळात हौशी-प्रायोगिक रंगभूमीवर, अगदी छबिलदास रंगभूमीवरही नाटकांचे विविध फॉर्म्स हाताळले जायचे. किंबहुना वेगळा अथवा नवा फॉर्म म्हणजे प्रायोगिक, असाच समज रूढ झाला होता. मोंडकरांकडे प्राप्त एकांकिकेत नसलेला फॉर्मही हुडकून काढून तिचं स्वरूप बदलून तिच्यात नाट्यमयता आणण्याचं एक भारी कौशल्य होतं. माझ्यासाठी याचा असा फायदा झाला की, माझी एकांकिका शब्दबंबाळ झाली नाही. जेव्हा होई तेव्हा तो दोष माझ्या लक्षात येई. एकांकिकेच्या आशय-विषयाबरोबरच तिच्या फॉर्मचा विचार करण्याची मला सवय इथेच लागली. ह्या सवयीचा खरा फायदा मला खूप पुढे कथालेखनाच्या वेळी झाला; पण नाटक लिहिणं माझ्यासाठी सोपं कधीच नव्हतं.

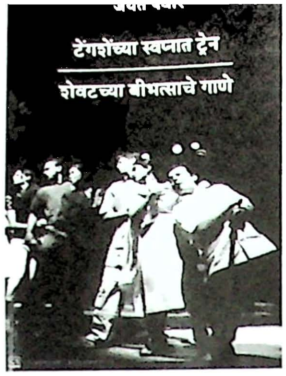
मी बहुतेक एकांकिका लिहिल्या त्या स्पर्धेसाठीच. खरंतर पहिला काही काळ सोडला तर बक्षीस मिळवण्याबाबत मी तसा उदासीन होतो. त्यामुळे हमखास बक्षीस मिळवून देण्याचे फॉर्म्युले माझ्याकडे कधीच नव्हते आणि मी त्या फंदात पडलो नाही. तरीपण स्पर्धेच्या युगातच मी लिहीत होतो. त्यामुळे त्या एकांकिकांवर काही मर्यादाही आल्या. मुख्य म्हणजे मला माझा आतला आवाज शोधायला आणि तो सापडायला स्पर्धांच्या धबडग्यात अवसर मिळाला नाही. तसा मी प्रयत्नच केला नाही असं नाही. 'उदाहरणार्थ', 'दुजा शोक वाहे', 'वाळवी' अशा, ज्यात माझा आवाज आहे, माझ्या जगण्याचा ज्यांना संदर्भ आहे, एकांकिका मी लिहिल्या; पण त्या स्पर्धांमध्ये उभ्या राहू शकल्या नाहीत. मोहन राकेश हे माझे आवडते नाटककार आणि एकांकिकाकारही. त्यांच्यासारख्या एकांकिका मला लिहायला आवडल्या असत्या. 'दुजा शोक वाहे' ही मोहन राकेश यांच्या प्रभावातूनच मी लिहिली होती; पण ती कोणीच केली नाही. स्पर्धांचा एक तोटा असा की, तुम्हाला वेळेची गणितं सांभाळून लिहावं लागतं. दीर्घांकाकडे झुकणारा विषय तुम्हाला आवरता घ्यावा लागतो. पूर्वी तेंडुलकर, मतकरी, खानोलकर, एलकुंचवार यांनी लिहिलेल्या बहुतेक एकांकिका या स्पर्धांच्या बाहेर, निव्वळ प्रयोगासाठी लिहिल्या गेल्या. तशा केवळ प्रयोगासाठी एकांकिका आमच्या काळात लिहिल्या गेल्या नाहीत. शफाअत खानची 'क', चं. प्र. देशपांडेंची 'नातं' या तशा एकांकिका असाव्यात. अर्थात 'नातं' स्पर्धेत झालीच. पण या दोन्ही एकांकिका मला खूप आवडतात. मी बत्तीसाव्या वयापर्यंत लिहिलेल्या एकांकिका स्पर्धेसाठीच लिहिल्या गेल्या. त्यानंतरच्या काळात मी लिहिलेल्या 'अशांतिपर्व' आणि भाऊ पाध्येंच्या 'फाईव्ह गार्डन' या कथेवर आधारलेली 'शेवटच्या बीभत्साचे गाणे' या एकांकिका मला वेगळ्या वाटतात. त्यांत माझ्या काळाच्या संदर्भात काही भाष्य करण्याचा माझा प्रयत्न आहे. एकूण बावीस-तेवीस एकांकिका मी लिहिल्या. आज मी त्यांच्याकडे बघतो तेव्हा मला मी तेव्हा काय धडपड करत होतो ते आज कळतं. तरीही आज मला माझ्या अशा त्यातल्या पाच-सहा एकांकिकाच वाटतात.

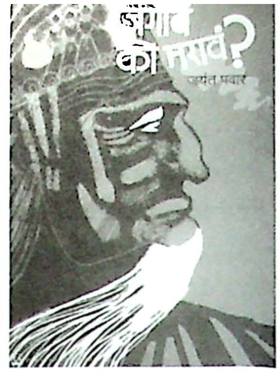
रवींद्र : नाटकाचा नि तुझा जैवसंबंध आहे, हे तुला शाळेत असतानाच जाणवलं होतं ते कसं? त्याचं काही मानसिकदृष्ट्या विश्लेषण करता येईल का? तुझी लेखनप्रक्रिया समजून घेताना काही फायदा होईल का?

जयंत : तू माझ्या हौसेचं नाटक नावाची जीवनदृष्टी की काय म्हणतोस तिच्यात रूपांतर कधी झालं असा एक प्रश्न विचारलास, त्याचं उत्तर मला नीट देता येईल असं वाटत नाही. जीवनदृष्टी ही माणसाच्या जगण्याच्या प्रक्रियेत विकसित होते किंवा ती त्याला गवसते. नाटक किंवा कुठलंही माध्यम हेच जीवनदृष्टी बनू शकतं का, याविषयी मी निश्चित सांगू शकणार नाही. ती बनतही असेल पण त्यासाठी त्या माध्यमात तपश्चर्येइतकी मोठी साधना करावी लागेल. तो आयुष्याचा ध्यास बनावा लागेल. अशी मोठी माणसं आहेतही. कोटी शिवराम कारंथ यांनी यक्षगान हाच निदिध्यास बनवला. रतन थियाम, बादल सरकार आणि हबीब तनवीर यांची नाटकं त्यांची जीवनदृष्टी मांडत असतात. मराठीत असा या माध्यमाचाच ध्यास घेऊन त्याला सर्वांगांनी भिडत आपली जीवनदृष्टी प्रकट करणारा, एक विधान करण्यासाठी आपली सर्व शक्ती एकाच









माध्यमात लावणारा नाटककार किंवा दिग्दर्शक मला माहीत नाही. आमच्या पिढीतल्या शफाअत खानला हा प्रश्न विचारता येईल. तो 'चोवीस तास नाटककार' अशी कल्पना मांडतो. तसा कदाचित जगतही असावा. मी लेखक आहे. श्याम मनोहर 'चोवीस तास लेखक असलं पाहिजे', असं मानतात, ते मला पटतं. नाटकाचा आणि माझा जैवसंबंध असल्याचं मला शाळकरी वयात कळलं होतं, असं मी जे म्हणतो ते यामुळे की, तेव्हा आपल्या अभिव्यक्तीचं साधन हे नाटकच आहे हे मला आतून जाणवलं होतं. त्या वयात मी कविताही करत असे, खूप कविता वाचत असे, कवितांनी भारलेला असे, तरीही कविता हे आपलं माध्यम नाही हे मला जसं आतून कळलं तसंच ते होतं. कथा-कादंबऱ्यांचा प्रांत हा वाचनापुरता मर्यादित होता. नाही म्हणायला इयत्ता सहावीत मी एक डिटेक्टिव कादंबरी लिहायचा प्रयत्न करत होतो; पण तो प्रभाव तात्पुरता होता. ठरवलं असतं तर मी चित्रकार मात्र होऊ शकलो असतो. पण तशी दिशा देणारं कुणी आसपास नव्हतं. नाटकं मात्र माझ्या आसपास, जाणिवे-नेणिवेत असत. सतत चित्र बघून तुमची चित्रकलेची दृष्टी बनते, तशी सतत नाटकं बघून माझी नाट्यकलेविषयीची एक दृष्टी तयार झाली होती. तो एक संस्कारच होता. त्यातून मला माझी वाट निवडायची होती. मला जगण्याचं आश्वासन नाटकातून मिळालं. मी आधीच म्हटलं, तसा मी एकटा होतो. एकटेपण भोगत किंवा उपभोगत जगत होतो. त्यात त्रास होता तशीच मजाही होती. मी एकटाच बॅट-बॉल घेऊन क्रिकेट खेळत असे. एकटाच कुठे कुठे फिरत असे. नाटक-सिनेमाही मी एकटाच तिकीट काढून बघत असे. माझा इतरांशी संवाद कमी होई. त्यामुळे मला शेअरिंग नव्हतं कुणाशी करता येत. अजूनही ते नीट जमत नाही. पण नाटक हे माध्यम असं होतं की तिथे मला माझं माझं काही लिहून त्यात अनेकांना भागीदार करता येणं शक्य होतं. मी जे लिहीत असे ते अनेकजण मिळून वाचतायत, अनेक डोकी त्यावर विचार करतायत, माझे शब्द घेऊन ते रंगमंचावर अनेक प्रेक्षकांसमोर सादर करतायत, लेखक म्हणून मला मान देतायत असा रोमांचक अनुभव मला नाटकानेच दिला. त्यामुळे नाटक माझ्या असण्याचा भाग झालं. आता याचा माझी लेखनप्रक्रिया समजून घेताना कितपत उपयोग होईल, हे मला सांगता यायचं नाही.

रवींद्र : प्रतिभा नावाची गोष्ट तू मानतोस का?

जयंत : प्रतिभा या शब्दाला जे एक दैवी वलय आहे ते मला मान्य नाही. दुसरी गोष्ट, प्रतिभा असली की कष्ट करावे लागत नाहीत, असं समजलं जातं, ते खोटं आहे. कष्ट तर करावेच लागतात प्रत्येक गोष्टीसाठी. पण केवळ कष्टानेच नवनिर्मिती होत नसते. अबोध मनात कुठली रासायनिक उलथापालथ होऊन काय बाहेर येईल, कुठल्या कल्पनेचं बीज वर येईल आणि त्याची कशी मशागत होईल, यावर बरंचसं अवलंबून असतं. सिक्स्थ सेन्स नावाचीही गोष्ट असते.

रवींद्र : कुठलीही कलाकृती ही त्या कलाकृतीच्या निर्मिकाच्या कामाचं भान नि भवतालातलं त्याच्या वैयक्तिक काळाचं स्थान शोधत असते. निर्मिकाचा काळ म्हणजे त्याचं कलाकार म्हणून जगणं. वैयक्तिक जगण्यात त्याच्या कलाकार नसलेल्या मनाचा सहभाग, त्याचं जगणं वैयक्तिक ठरवतं. तो त्याचा वैयक्तिक काळ. ज्याच्या स्थानाचा तो शोध घेत असतो. मानवी मन आणि त्याचा शोध अपुराच राहाणार आहे, म्हणून अखेरपर्यंत गूढ. तुझं मत काय?

जयंत : मला वाटतं, कोणताही कलावंत आपण आणि भवताल यातलं नातं शोधत असतो. ती त्याची गरज असते. नाहीतर तो एकटा पडेल. सार्त्र म्हणतो तसं, आपण आपल्या जगण्याचं समर्थन शोधत असतो. दरवेळी ते आत्मपर असेल असं नाही. आपण आणि भवताल यांच्या दरम्यान आपण स्वतः, इतर माणसं, प्राणी, वस्तू, समाज, निसर्ग, सृष्टी असं बरंच काही असतं. आपण 'स्व'शी जसं नातं शोधू बघतो तसंच स्वेतरांशीही शोधू बघतो.









त्यांच्याशिवाय आपलं विशिष्ट माणूस म्हणून अस्तित्व सिद्ध होत नाही. पण तू निर्मिकाचा काळ आणि वैयक्तिक काळ वेगळा करू बघतोस तसा मी नाही करत. वैयक्तिक जगण्यातही कलावंत मन जागं असतंच, कार्यरत असतं. ते एका कोपऱ्यात उभं राहून आपले आणि इतरांचे, जगाचे व्यवहार निरखत असतं. तपासत असतं. त्या व्यवहारांच्या मागचं मानवी मन आणि मानवी नात्यातलं गूढ यांचा अर्थ लावत असतं.

रवींद्र : तुझं 'अधांतर' हे नाटक एका कालस्थितीवर भाष्य करणारं नाटक आहे. 'कालस्थिती' असा शब्द वापरताना केवळ एका कालखंडाचा विचार केलेला नाहीय. एखादा लेखक त्याच्या आयुष्यातील एखाद्या कालस्थितीवर भाष्य करतो तेव्हा त्याचं कलाकार मन त्यातून व्यक्त होत असतं. माझ्या मते कलाकारांचं मन हे जन्मापूर्वीच्या काळापासून ते मरणानंतरच्या काळापर्यंत विचार करत असतं. ते काळाच्या अलीकडलं पलीकडलं पाहायचा प्रयत्न करत असतं. गोचरातून अगोचर पाहाण्याचा प्रयत्न करत असतं. तुला काय वाटतं?

जयंत : तू 'अधांतर'च्या संदर्भात कालस्थिती असा जो शब्दप्रयोग केलास तो समर्पक आहे. मला एका विशिष्ट कालखंडाबद्दल बोलायचं होतं असं म्हणण्यापेक्षा विशिष्ट काळाचा काप काढून बघायचा होता. जीवशास्त्रात एखाद्या वनस्पतीच्या पानाचा आडवा छेद घेऊन तो सूक्ष्मदर्शकाखाली ठेवून बघितल्यावर त्या वनस्पतीचे गुणधर्म कळतात, तसंच होतं हे. आता तू जे कलाकाराच्या मनाबद्दल बोलतो आहेस त्याचा अर्थ मी असा घेतो की, कलाकार जो काळ बघत असतो त्यात अनेकांचे जन्म आणि अनेकांची मरणं समावलेली असतात. या जन्म-मरणाच्या अलीकडे पलीकडे काळ वाहात असतो. पण खुद्द काळाच्या दरम्यानच खूपशा अंधाऱ्या जागा असतात कृष्णविवरासारख्या. त्या जागा चाचपून बघण्याचा लेखक प्रयत्न करत असतो. तिथेच मानवी संबंधांचं आणि सृष्टीचं गूढ भरून राहिलेलं असतं. या उजेडात न आलेल्या वा पुरेसा उजेड न पडलेल्या अगोचर जागा लेखकाला खुणावत असतात. माझ्या 'तर्काच्या खुंटीवरून निसटलेलं रहस्य' या कथेतलं एक प्रमुख पात्र जे सांगतं ते मी इथे पुन्हा उद्धृत करतो; कारण ते मला जाणवलेलं सत्य आहे. या कथेतला रहस्यकथालेखक काका आपल्या पुतण्याला सांगतो. 'आयुष्य जटिल आहे. सगळीकडेच उजेड नसतो, जिथे उजेड नसतो तिथे पुरेसा काळोखही नसतो. जिथे तिथे भुयारं मात्र असतात त्यांच्या आत काळोख असतो. आपल्याला वाटतं आत काहीतरी आहे. पण काही सापडेल म्हणून हात घालून रापत बसलास तर इयाट काही सापडत नाही. प्रत्येक रहस्यामागे एक सत्य उभं असतं. पण काळोखातून ते कधी आलंच समोर तर भाजून काढतं भोसडीचं. डोळे फुटतात. गांडीला बुडबुडे येतात. तेव्हा आपण त्याच्या नादाला लागू नये. पण सत्य शोधायची खाज असतेच आपल्याला. तेव्हा रहस्यकथा लिहावी. तिथे आपलेच कूटप्रश्न आणि आपलीच चलाख उत्तरं. तू ह्याला पळवाट म्हणशील तर म्हण. पण कोण मायचा लाल पळत नसतो? प्रत्येकाचे पाय ढुंगणाला लागलेले असतात. पण पळता पळताही खूप गुपितं सापडतात. तेही सत्याचेच तुकडे असतात. पण त्यांनी हात भाजत नाहीत. म्हणून तू लिहीत रहा बाबा, जसा मी लिहीत राहिलो.'

आता हे रहस्यकथेसारख्या एका रंजनवादी साहित्यातल्या लेखकाचं मत असलं तरी थोड्याफार फरकाने इतर ललित साहित्यप्रकारांनाही लागू होतं. खरा प्रतिभावान लेखक त्याच्या पुढे जाऊन आपले डोळे फोडून घ्यायला तयार होतो. आपल्या बहुतेक जिद्दी, प्रामाणिक आणि तळ गाठू पाहणाऱ्या लेखकांची उमर ही पुढची पायरी गाठण्याच्या सिद्धतेसाठी खर्ची पडते.

रवींद्र तू तुझ्या आयुष्यातील एका विशिष्ट कालस्थितीवर 'अधांतर' या नाटकातून भाष्य करतो आहेस. भाष्य निर्णायक नाहीय. ते उलट अत्यंत प्रवाही

अनुक्रमणिका

आहे. म्हणून ते भाष्य कालातीत आहे. ह्या भाष्यात मानवी मनाला समजून घेण्याचा भाग जास्त आहे. त्या दृष्टीने मला 'अधांतर' हे नाटक अजरामर वाटतं. एक मुद्दा : तेंडुलकरांची प्रस्तावना पुस्तक छापल्यावर आली. परंतु हे नाटक पाहतानाच मला जाणवलं की हे आत्मचरित्रात्मक नाटक आहे. ह्या नाटकातलं 'बाबा' हे पात्र स्वतः तू आहेस का?

जयंत : जेव्हा आपण माणसांना समजून घ्यायला लागतो तेव्हा लक्षात येतं की काहीच निर्णायक असत नाही. जगणं प्रवाही असतं. मी 'अधांतर' लिहिताना स्वतःला आणि भोवतालाला समजून घेण्याचा प्रयत्न करत होतो. सात वर्षं मी हे नाटक पुन्हा पुन्हा लिहीत होतो; कारण भोवताल बदलत होता. तो जसा बदलत होता तसं वास्तव माझ्या हातून निसटून जात होतं. दमछाक करणारा पण पाठ न सोडणारा तो काळ होता. त्यातल्या प्रत्येक पात्रात थोडा थोडा मी आहे. बाबामध्येही आहे. पण सगळा बाबा मी नाही. बाबामध्ये माझ्या काळातले अनेक आहेत. माझ्या भोवतालचं साहित्यिक पर्यावरण बाबाच्या निमित्ताने मुखर होतं. 'अधांतर' हे माझ्या काळाचं, माझ्या भोवतालाचं, माझ्या माणसांचं चरित्र आहे. नामदेव ढसाळ मला म्हणाला, 'अरे हे नाटक नाही, ही कविता आहे. हे तुळश्याचं (कवी तुळशी परब) घर आहे.' आता असं जर अनेकांना वाटत असेल तर हे नक्की की यात अनेकांची आत्मचरित्रं समावलेली आहेत.

रवींद्र : मध्येच मी 'डेंजर वारा'कडे जातो. त्यात दाभाडेच्या तोंडी एक वाक्य आहे, 'अमेरिकेत ९/११ निसर्गानेच घडवलं. माणसाच्या मेंदूतल्या नैसर्गिक भावनांनी. त्याला रेप्टाइल कॉम्प्लेक्स म्हणतात.' हा कॉम्प्लेक्स मला माहीत नाही. म्हणजे fight or flight हेच ना?

जयंत : नाही. रेप्टाइल कॉम्प्लेक्स म्हणजे माणसाच्या मेंदूतला सर्वांत आदिम भाग. ज्यात रानटी क्रौर्य, वासना हिंस्रता आदी गोष्टी सामावलेल्या असतात. त्या कधी उफाळून वर येतील, हे सांगता येत नाही. या मेंदूतल्या तळघराचा अजूनही थांग लागलेला नाही. 'डेंजर वारा'मधला दाभाडे हा विमा कंपनीतला अधिकारी आहे. आपण लोकांचे विमे उतरवतो आणि त्यांचं अनिश्चित आयुष्य सिक्युअर करतो, असं त्याला वाटत असतं. अशा दाभाडेचं स्वतःचंच आयुष्य एक दिवस एका घटनेने इनसिक्युअर होऊन जातं आणि 'मरणाचा विमा काढता येतो पण मणक्यात गोठणाऱ्या थंडीचा नाही काढता येत', हे आत्मभान त्याला येतं.

रवींद्र हा 'डेंजर वारा' कशाचा आहे? आधुनिकीकरणाचा, मीडियाचा, उंच उंच इमारतींचा? कोलटकरांच्या कवितेचा शेवट भारताचा नकाशा उडून जातो असं आहे. देश ही संकल्पना नष्ट होईल का ह्यातून? आणि हे पॉजिटिव्ह आहे की निगेटिव्ह? संकल्पना नष्ट होणं की पुढे परत टोळी संस्कृती येईल?

जयंत : 'काय डेंजर वारा सुटलाय' या नाटकात मूळ कवितेतला कवीला अभिप्रेत असलेला 'डेंजर वारा' मला तसाच्या तसा अभिप्रेत नाही. कोलटकरांनी त्यातून व्यक्त केलेला सुसाटपणाचा, परिस्थिती हाताबाहेर जाण्याचा, भयाचा प्रत्यय मला माझ्या प्रतिपादनाशी जुळणारा, सुसंगत वाटला. त्यामुळे मी त्या कवितेचं शीर्षक नाटकासाठी घेतलं. ती कविता मला अतिशय आवडते. तिच्यातली प्रतीकात्मकता कुठल्याही काळाला लागू पडेल अशी आहे. त्यामुळे ती कविताही जशीच्या तशी घेण्याचा मोह मला आवरला नाही. हे नाटक लिहिलं त्याच्या खूप आधी, म्हणजे बारा-तेरा वर्षांपूर्वी मी 'नगरी बडी बांका' ही एकांकिका लिहिली होती. तिच्यात मूळ गोष्ट (जी नाटकात दाभाडेची गोष्ट आहे) ती तशीच होती. नंतर नाटकात अनेकांच्या अनेक गोष्टी आल्या, ज्या मूळ गोष्टीला समांतर किंवा पुढे घेऊन जाणाऱ्या अशा होत्या. तितका गुंता एकांकिकेत नव्हता. पण मुंबई नगरी ही त्यात तेव्हाही नेपथ्यासारखी होतीच. मी मुंबईवर वेगवेगळ्या कवींनी रचलेल्या कविता गोळा करत होतो, अगदी पठ्ठे बापूराव, शाहीर अण्णाभाऊ साठे यांच्यापासून ते मन्या ओक, कोलटकर, डहाके, ढसाळ, विवेक मोहन राजापुरेपर्यंत. माझं स्वतःचं या शहराबद्दलचं एक आकलन तयार होत होतं. खूप सुरक्षित वाटणारं, कुणालाही मायेने पोटाशी घेणारं हे शहर अचानक अनेकांसाठी असुरक्षित होऊ लागलं. लोकांना बाहेर फेकू लागलं. देशोधडीला लावताना दिसू लागलं. मुंबईच्या मायावी रूपाला भुलून शहरात दाखल होणाऱ्यांची संख्या वाढत होती; पण शहरातून बेदखल होणाऱ्यांची गिनतीही कमी नव्हती. मुख्य म्हणजे शहराचा गुणधर्म बदलला होता. ते क्रूर झालं होतं. आणि हाच माझ्या चिंतेचा आणि चिंतनाचा विषय झाला होता. त्याला एका माणसाची राहती जागा बळकावली जाण्याची गोष्ट ट्रिगरिंग फॅक्टरसारखी कारणीभूत ठरली.

आता तू विचारतोस की हा 'डेंजर वारा' कशाचा आहे. तो जागतिकीकरणाचा आहे, नव्या शतकात वेगवान

अनुक्रमणिका

झालेल्या स्थलांतर आणि विस्थापनापोटी आलेल्या असुरक्षिततेचा आहे, भयाचा आहे, दहशतीचा आहे आणि पराकोटीच्या स्वार्थाचा आहे. महापुरात झाडं उन्मळून पडतात पण लव्हाळी वाचतात, असं म्हटलं जातं. यातला निम्मा भाग नव्याने सुटलेल्या डेंजर वाऱ्याच्या बाबतीत खरा आहे. लव्हाळी वाचतील कदाचित. कदाचित यासाठी म्हणतो की सगळीच लव्हाळी वाचणार नाहीत. या नव्या सुसाट वाऱ्यात ज्यांच्यापाशी उपद्रवकारक शक्ती आहे किंवा ज्यांच्या मागे उपद्रवकारक शक्ती आहेत अशी लव्हाळी वाचतील. अशी मोठी आणि मध्यम झाडंही वाचतील. मोठी झाडं उन्मळून पडणार नाहीत उलट वाऱ्याकडे पाठ करत, तो जोसात वाहायला साह्यभूत ठरत स्वत: अधिक मजबूत होतील. नाटकातला बबन येलमामे हा दुष्काळी गावातून जगण्यासाठी बाहेर पडलेला आणि मुंबईत येऊन धडकलेला फाटका माणूस म्हणजे लव्हाळ्यासारखा आहे. तो पुन: पुन्हा बाहेर फेकला जातो आणि तितक्या वेळा तो शहरात परत येतो. तो चिवट आहे. त्याच्याकडे गमावण्यासारखं काही नाही. नाटकाच्या शेवटी तो म्हणतो, 'रांडे मुंबई, छिनालपना करतेस! बुलडोझर लावतेस. मी सारी लाज फेडीन नि तुझ्या पोटावर यिवून नाचीन...' त्याला फरफटत नेऊन बाहेर टाकणारा हवालदार परत येऊन म्हणतो, 'सायेब टाकलाय त्याला लांब. पण तो येणार. बाराबोड्याचाय तो. परत हितंच येणार.' बबन येलमामे स्वत:चं एक उपद्रवमूल्य निर्माण करून याच शहरात त्याच्या नाकावर टिच्चून राहील. पण नाकासमोर चालणारा, अजिबात उपद्रवमूल्य नसलेला दाभाडे मात्र मुळासकट उखडला जाईल. नामशेष होईल. व्यवस्था त्याला चिरडून टाकील. कोणीही निरुपद्रवी, निर्बल सर्वसामान्य माणूस कुठल्याही शक्तिमान व्यक्तीच्या, समाजाच्या, समूहाच्या, व्यवस्थेच्या अध्यात मध्यात आला तर चिरडला जाईल. कुणीही त्याच्या स्पेसवर आक्रमण करील. ती हिरावून घेईल. हाच तो डेंजर वारा.

रवींद्र : या नाटकाचा दाभाडे हा कणा आहे. तो लेखकाचा प्रोटॅगनिस्ट आहे. एका अर्थाने नायक आहे. पण नाटकाचा शेवट मात्र बबन येलमामेवर होतो. दुय्यम पात्र अचानक मोठं होतं. असं का?

जयंत : बबन येलमामे हे पात्र दुय्यम नाही. निवेदक हे पात्रसुद्धा दुय्यम नाही. दाभाडेची गोष्ट मध्यवर्ती असली तरी त्याला समांतर तीन कथानकं आहेत. आणि सर्वांत महत्त्वाचं म्हणजे रंगमंचावर या तीन गोष्टी कमी-अधिक तीव्रतेने घडत असताना रंगमंचाच्या मागच्या पडद्यावर 'बिल्डररत्न अवॉर्ड नाइट' या इव्हेंटचं थेट चित्रण दाखवलं जातंय, ज्याचा या तिन्ही गोष्टींशी तडक संबंध नाही; पण मी जे सांगू पहातोय, सुचवू पहातोय त्याच्याशी मात्र खोलवरचा संबंध आहे. या सगळ्या गोष्टी एकमेकांत गुंतलेल्या आहेत. त्या तार्किकपणे पुढे नेताना मला दिसत होतं की दाभाडे मला क्लायमॅक्ससाठी उपयोगी ठरणार नाही. तो भ्रमिष्ट झालाय, निष्क्रिय झालाय. तो मेलाय किंवा कधीही मरेल अशा अवस्थेला आलाय. त्याला सोडून आपण पुढे गेलं पाहिजे. कारण नाटक दाभाडेपेक्षा शहराचं अधिक आहे. शहराचं भवितव्य दोन घटकांच्या हातात जास्त आहे. त्यातला एक लुंपेन बबन येलमामे आहे आणि दुसरा बिल्डरमाफिया आहे किंवा शोषणारी व्यवस्था आहे. त्यामुळे मी नाटकाचा शेवट करताना तीन गोष्टी एकाच वेळी साधण्याचा प्रयत्न केला. तो कितपत साधला आहे हे मला माहीत नाही. तो शेवट असा आहे की, शहराच्या बाहेर फेकून दिलेला बबन येलमामे इथेच परत येण्याचं सूचन झालं आहे. त्याच वेळी निवेदक दाभाडेला श्रद्धांजली वाहण्यासाठी प्रेक्षकांना दोन मिनिटं उभं राहायला सांगतो आहे. त्यानंतर राष्ट्रगीत होणार आहे, असंही तो सांगतो आहे. आणि त्याच वेळी मागच्या स्क्रीनवर 'बिल्डररत्न अवॉर्ड नाइट'मधला शेवटचा सर्वांत महत्त्वाचा 'लाईफटाइम अचिव्हमेंट'चा पुरस्कार चंद्रावर पहिली टाऊनशिप उभी करणाऱ्या बिल्डरला दिला जातोय. हे सगळं काही सेकंदांच्या फरकाने लागोपाठ घडावं अशी अपेक्षा आहे. श्रद्धांजली वाहायला सगळे कलावंत मंचावर येऊन रांगेत उभे राहातील आणि तेव्हाच 'जन गण मन' सुरू होईल, अशी शेवटची रंगसूचना आहे. श्रद्धांजली आणि राष्ट्रगीत एकमेकांवर ओवरलॅप करण्यातून मी एक विधान करू पाहतो आहे. तू आधीच्या प्रश्नात देश ही संकल्पना नष्ट होईल का, असं विचारलंस. देश ही संकल्पना नष्ट होणार नाही; पण ती विपरीतपणे पुढे येईल (जशी ती आज राष्ट्रवादाच्या नावाने पुढे आली आहे.), नाटकाच्या शेवटी एकप्रकारे दाभाडेच्या नष्ट होण्याचं सेलिब्रेशन झालं आहे.

रवींद्र : तुझ्या प्रत्येक नाटकामध्ये माणसाच्या जगण्याचं अधांतरत्व अटळपणे अधोरेखित झालेलं आहे. 'अधोरेखित' हा शब्द मी वापरण्याचं कारण तुझ्या नाटकाच्या कथानकाला माणसाच्या जगण्याचे अनेक आयाम असतात. हे असं अधांतरत्व तू तुझ्या आयुष्याच्या कुठल्या कुठल्या टप्प्यावर अनुभवलं आहेस?

जयंत : अगदी कळायला लागल्यापासून अनुभवलं आहे. अधांतरत्व म्हणजे त्रिशंकू अवस्था. अस्थिरता.



'प्रयोग' मालाड, मुंबई या संस्थेने सादर केलेल्या 'लिअरने जगावं की मरावं?' या नाटकातील दृश्य.

एकटेपणा. आपण भयावह पोकळीत अडकल्याची जाणीव. आता हे नीट सांगायचं झालं तर आत्मचरित्र सांगत बसावं लागेल. ते मला सांगायचं नाही. पण मी माझ्या अवतीभोवती असणाऱ्या माणसांच्या आयुष्याची फरफट जास्त बघितली आहे. कदाचित ती माझ्या अधिक लक्षात राहिली, असं म्हणता येईल. जीवन हे सुंदर आहे वगैरे म्हणतात, पण मी जीवनाचा असुंदरपणा खूप पाहिला. मी अगदी सुरुवातीला म्हटलं की, एका भारलेल्या आणि समूहजीवनाने गजबजलेल्या वातावरणात माझं बालपण गेलं. माणसं एकमेकांना पकडून आनंद साजरा करत जगायची; पण व्यक्तिगत पातळीवर मला ती सुखी दिसली नाहीत. भौतिक समस्या तर असायच्याच, आणि त्या अजिबात बिनमहत्त्वाच्या नव्हत्या; पण जगण्याची स्पेस कमी होती. माणसं एकमेकांच्या स्पेसवर आक्रमण करायची. प्रत्येकाच्या व्यक्तिगत सुखाची कुठेतरी गोची झालेली होती. त्यामुळे आपला त्रास माणसं एकमेकांवर थोपायची आणि त्यातून विचित्र सुखं मिळवायची. त्यांचं एकमेकांवर प्रेम नव्हतं असं नाही, किंवा मुद्दाम दु:ख द्यायचं असाही हेतू नसायचा; पण ते व्हायचं. मला ते सगळं ट्रॅजिक वाटायचं. कदाचित हे सगळं असंच असेल, असंही नाही; पण मला ते तसं दिसायचं. ते माझ्या व्यक्तिमत्त्वाच्या घडणीतूनही झालं असेल; पण आयुष्य शोकात्म आहे आणि प्रत्येक माणूस त्यात अडकलेला आहे, अशी एक धारणा खूप आधीपासून माझ्या मनात तयार झाली होती. मरण हीच माणसाची सुटका आहे, असं वाटायला लागलं. माझ्या घरातल्या माणसांचे खूप मृत्यू मी अगदी शाळकरी वयापासून बघितले. कोणी मेलं की मला वाटायचं, चला, सुटला हा. हे विचित्र वाटेल, पण तसंच ते होतं. हे अधांतरत्व माझ्या नेणिवेत जाऊन बसलं असेल.

रवींद्र : तुझ्या प्रत्येक नाटकात एक पात्र हमखास असतं जे की कलावंत मनाचं आहे. उदा. 'अधांतर'मध्ये बाबा, 'डेंजर'मध्ये निवेदक स्वत:, 'टेंगशेंच्या स्वप्नात ट्रेन'मध्ये स्वत: टेंगशे. 'माझं घर' हे नाटक आता माझ्यासमोर नाहीय; पण त्याचा नायक मला वाटतं चित्रकार आहे. तुझ्यात एक कलाकार असा दडला आहे की त्याला वास्तवापलीकडचं पाहायची इच्छा आहे. कदाचित गोचरातून अगोचराकडे जाण्याची ती सोय आहे का?

जयंत : तुझं निरीक्षण बरोबर आहे. हे सगळे लेखक-कलावंतच आहेत. माझ्या कथांमध्येही अनेकदा निवेदक लेखकच आहे. मात्र नाटकातली ही जी पात्रं आहेत ती जगण्याचं आकलन करून घेण्यात कमी पडलेली आणि तरीही आपलं लेखकपण जपू बघणारी, मिरवणारी पात्रं आहेत. एका अर्थाने ती लेखक किंवा कलावंत नावाच्या प्राण्यावर केलेली टीकाही आहे. मला नेहमी वाटत आलेलं आहे की जगणं हे खूप जटिल आहे आणि ते कळत नाही. समुद्रच आहे तो विशाल आणि अथांग. त्यातून चार-दोन थेंब किंवा चुळकाभर पाणी ओंजळीत आल्यावर त्याचा किती गर्व करावा? अनेक लेखक हे लेखन हीच आपली कृती आहे असं मानतात. टेंगशेही तसंच मानतो, पण जेव्हा समाजवास्तव कथेतून मांडणारा हा लेखक जेव्हा त्याच्या डोळ्यांसमोर घडणाऱ्या, एका विदारक घटनेचा निचरा साहित्यकृतीतून करू बघतो, तेव्हा त्याच्या लक्षात येतं की मोकळं होता येत नाही. शब्द हे बुडबुडे आहेत केवळ आणि आपण हतबल आहोत. आपण प्रत्यक्ष घटना घडताना काहीच करू शकलो नाही, ही जाणीव त्याची पाठ सोडत नाही. त्याच्या कृतिशील लेखकपणाचा बुडबुडा फुटतो. 'अधांतर'मधल्या बाबाला वास्तवापलीकडचं पाहायचं आहे. निरर्थक आयुष्यातल्या आपल्या अस्तित्वाचा संदर्भ शोधायचा आहे; पण त्यानेही घरातल्या दारुण वास्तवाकडे पाठ फिरवून 'स्व'त्वात मान खुपसली आहे. अर्थात बाबाच्या माणूसपणात आणि लेखकपणात खूप गुंते आहेत आणि त्याला जाणवलेली निरर्थकताही त्याच्यासाठी खरीच

आहे. बाबा आणि टेंगशे रेखाटताना मी गोचरातून अगोचराकडे जाण्याचा, त्यांच्या अस्तित्वाचा अर्थ शोधायचा प्रयत्न केला. 'माझं घर'मधल्या नायकाचं चित्रकार असणं हे आनुषंगिक आहे, तो भौतिक पातळीवरच विचार करणारा कमर्शियल आर्टिस्ट आहे. (कमर्शियल आर्टिस्ट्स भौतिक पातळीवरच विचार करणारे असतात, असा याचा अजिबात अर्थ नाही.)

रवींद्र : 'टेंगशेच्या स्वप्नात ट्रेन'मध्ये एक वाक्य आहे टेंगशेच्या तोंडी, की 'संवेदनांच्या बाणांची टोकं बाहेर वळली की जखमा होतात आणि आत वळली की कथा.' तुझ्या लेखनप्रक्रियेवर प्रकाश टाकणारं आहे का हे वाक्य?

जयंत : रवी, आधीच एक खुलासा करून टाकतो, की हे वाक्य मी लिहिलेलं नाही. ते कवयित्री संजीवनी बोकील यांचं विधान आहे. ''आणि संवेदनांची टोकं आत वळली की कविता होते'' असं ते आहे. टेंगशेची भूमिका करणारा अभिनेता आणि माझा मित्र नितीन धंदुके याने ते चमकदार वाक्य मिळवलं आणि त्याने ते थोडं बदलून प्रयोगात घेतलं. या वाक्याला प्रत्येक प्रयोगात दाद मिळाली. मलाही ते आवडलं, पण ते टेंगशेसाठी एकदम चपखल होतं, म्हणून. हा जो टेंगशे आहे तो एक हौशी लेखक आहे. समाजात घडणाऱ्या घटनांवर तो भावुक होऊन लिहितो. अन्याय बघून त्याला लागणारी बोच खरी आहे; पण अंगभूत पांढरपेशेपणामुळे तो एका सुरक्षित अंतरावर राहूनच लिहितो. त्यामुळे तो एक रोमँटिक लेखक आहे. सुभाषितवजा वाक्य तो गोळा करत असणार, बनवत असणार. त्याच्या कथेला मिळालेला पुरस्कारही ना. सी. फडके पुरस्कार आहे. हे सगळं बघता नितीनने घेतलेलं वाक्य मला टेंगशेसाठी एकदम फिट वाटलं. अर्थात पुस्तकात हा डिस्क्लेमर द्यायला हवा होता, ती माझी चूक झाली. आता हे वाक्य माझ्या लेखनप्रक्रियेवर प्रकाश टाकणारं आहे का, असा तुझा जो प्रश्न आहे त्यावर माझं उत्तर आहे, नाही. संवेदनांच्या बाणांची टोकं आतच वळत असतात आणि त्याने जखमाही आतच होतात. कथांचा किंवा नाटकांचा उगम, माझ्यापुरतं सांगायचं तर, अशा जखमांना खपली धरल्यावरच होत असतो.

रवींद्र : 'डेंजर वारा' नाटक जसं जसं पुढे सरकतं तसं तसं ते उपहासगर्भ अशा ब्लॅक कॉमेडीकडे वळतं. एका निखळ वास्तवाची परिसीमा म्हणजे आपलं आयुष्य ब्लॅक कॉमेडी होणं, असं मला वाटलं. तुझा हेतू काय होता एक निर्मिक म्हणून? प्रत्यक्ष प्रयोगात ते नीट हाताळलं गेलं नाही, असं माझं मत.

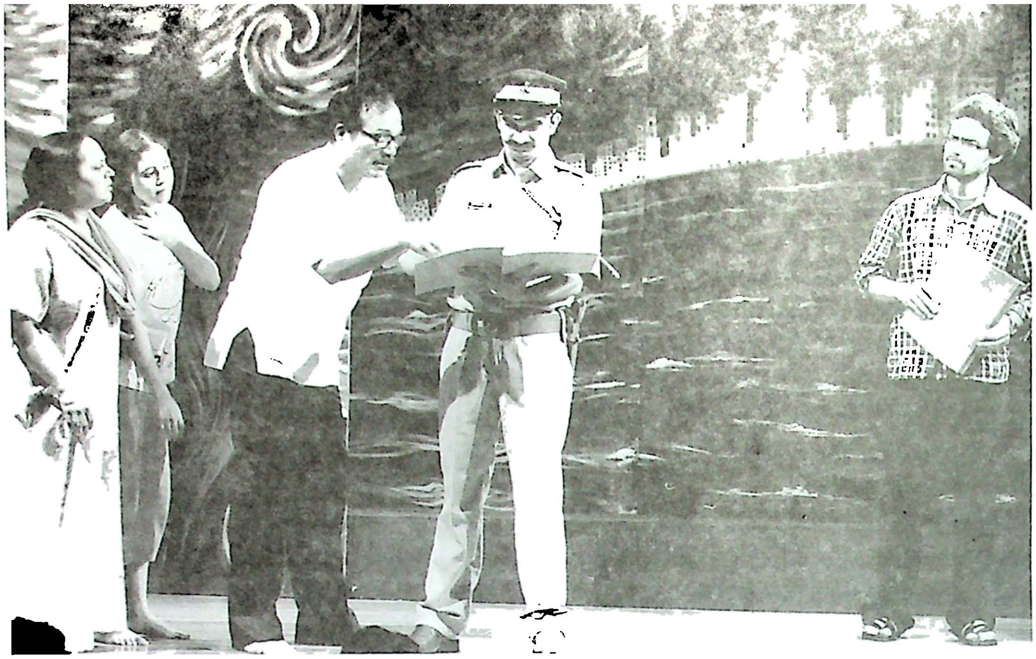
जयंत : जगण्याचं सेलिब्रेशन इतक्या मोठ्या प्रमाणात करायचं की सामान्यांची दुःखं, यातना, भोग हे सारं चिल्लर वाटून हास्यास्पद पातळीवर येईल, असा सध्याच्या जगण्याचा पॅटर्न दिसतो. इतक्या विसंगतींनी जग भरलेलं आहे की रडणंसुद्धा मनोरंजक वाटू लागलं आहे. विपरीतता ही आहे की हे यातनामय जगणं मनोरंजनाच्या विश्वात ठेवून आपल्याला पाहावं लागतं आहे. आपण थोडं वाइड अँगलमधून ह्या विश्वाकडे बघायला लागलो की सगळं जगणंच ब्लॅक कॉमेडी वाटायला लागतं.

रवींद्र : काही अगदी व्यक्तिगत प्रश्न: माझं असं ठाम म्हणणं आहे की लेखकाचं चरित्र त्याचं लेखन समजून घ्यायला मदत करतं. तुझं बालपण, तुझं तारुण्य, तुझं लग्न, तुझं बाप होणं, तुझं विवाहोत्तर आयुष्य, गिरणीतली म्हणून नोकरी, पत्रकार म्हणून नोकरी, आणि आताचं निवृत्त आयुष्य याही पलीकडे तुझ्या आयुष्याचे टप्पे असतील किंवा उपटप्पे असतील त्यांनी तुझ्या जीवनदृष्टीत किंवा जीवनजाणिवांत कसकसा फरक पडत गेला? त्यानं तुझ्या निर्मितिक्षम मनाच्या प्रवासात कुठली वळणं आली?

जयंत : तू जे म्हणतोस त्या माणसाच्या चरित्रातल्या वरवरच्या नोंदी असतात. खरं चरित्र त्या खाली दडलेलं वा दबलेलं असतं. त्याचं अबोध मन, त्यातल्या उलथापालथी, त्याच्या धारणा घडवणाऱ्या आणि बदलवणाऱ्या घटना-अनुभव, त्याच्या आयुष्यात आलेली माणसं, त्यांचे प्रभाव, त्याच्या लैंगिक जाणिवा आणि गंड, त्याने केलेला प्रवास, वाचलेली पुस्तकं, पाहिलेली नाटकं-सिनेमे, ऐकलेली गाणी, खेळलेले खेळ, भय, आनंद, प्रेम, असूया, करुणा, क्रोध, मैथुन, हिंसा यांची अभिव्यक्ती आणि त्यांना दिलेले प्रतिसाद, एकांत, एकटेपण, स्वतःच्या क्षुद्रपणाची जाणीव, मृत्यूची जाणीव, या आणि अशा अनेक गोष्टींतून माणसाचं चरित्र घडत असतं. आणि या गोष्टी टप्प्याटप्प्याने येत नाहीत. माझ्याही बाबतीत या गोष्टींनी माझ्या जीवनदृष्टीत आणि धारणांमध्ये फरक पडत गेलेला आहे. माझ्या निर्मितिक्षम मनावर त्यांचा परिणाम होत गेलेला आहे. त्यातल्या वाचलेल्या-पाहिलेल्या गोष्टींनी काय फरक पडत गेला ते सांगतो.

मी एकांकिका लिहायला सुरुवात केली होती आणि नाटकाच्या प्रांतात लुडबुडू लागलो होतो, त्या वेळी माझ्या डोक्यात नाटकाची काहीएक कल्पना होती. 'दरवेशी' ही एकांकिका मी लिहिली होती. त्या वेळी सतत वेगळेपणाचा

अनुक्रमणिका



'काय डेंजर वारा सुटलाय' या 'महाराष्ट्र रंगभूमी' निर्मित अनिरुद्ध खुटवड दिग्दर्शित नाटकातील दृश्य.

ध्यास लागलेला असायचा. मीच नव्हे, माझ्या आसपासचे सगळेच नाटके अशा वेडाने पछाडलेले होते. खूप नाटकं बघायचो, स्पर्धांना हजेरी लावायचो. सामाजिक समस्याप्रधान नाटकं–एकांकिका स्पर्धेत खूप व्हायच्या. पण त्यावेळी मी दोन नाटकं पाहिली, ज्यांचा माझ्यावर खोल परिणाम झाला. त्यातलं पहिलं नाटक हे बादल सरकार यांचं 'जुलूस' होतं. अमोल पालेकरांनी दिग्दर्शित केलेलं हे नाटक 'बहुरूपी' ही संस्था छबिलदास रंगभूमीवर करत असे. आणीबाणी येऊन गेली होती. तिचा एक इंपॅक्ट संपूर्ण वातावरणात होता. समाजात पसरलेलं भय, असंतोष, निघणारे मोर्चे, जल्लोषात होणारे उत्सव, आध्यात्मिक गुरूंची गुंगी आणणारी प्रवचनं, त्यात तल्लीन झालेले लोक, पोलिसांची सतत सुरू असलेली गस्त, प्रचंड गर्दी, लोकांच्या झुंडी, लष्करी दहशत आणि यात पुन्हा पुन्हा हरवणारा – मारला जाणारा मुलगा श्याम हे सर्व बघताना सुन्न झालो. नाटक पथनाट्याच्या प्रकारातलं होतं. ते सादर करण्याची पद्धत आगळी होती. या नाटकाने माझा नाटकाकडे बघण्याचा दृष्टीकोनच बदलून गेला. नाटक समाजाकडे कसं जातं आणि त्याला कवेत घेतं याचा हा एक स्तिमित करणारा अनुभव होता. हे नाटक मी किमान सहा–सात वेळा पाहिलं. दुसरं नाटक होतं, लुईजी पिरांदेल्लो या नाटककाराचं 'नाटककाराच्या शोधात सहा पात्रे'. रवींद्र नाट्य मंदिरला राज्य नाट्य स्पर्धेच्या अंतिम फेरीत सोलापूरच्या नाट्य 'आराधना' ह्या संस्थेने सादर केलेला तो प्रयोग होता. सत्य आणि आभास, वास्तव आणि कल्पित यांची अद्भुत सरमिसळ करून डोक्याचा भुगा करून टाकणाऱ्या संहितेचा एक गूढरम्य प्रयोग मी बघत होतो. माणसाच्या आयुष्याइतकं रहस्यमय काही नाही, याचा साक्षात्कार मला होत होता. नाटकाचं रूप (फॉर्म), त्याचा आशय (तत्त्वज्ञान) आणि त्यातली नाट्यमय गुंतागुंतीची रचना याने मी झपाटून गेलो. एकात विदारक समाजव्यवस्थेचं दर्शन आणि दुसऱ्या मानवी मनाची अतर्क्यता, दोन्हींचं विराट दर्शन घडवणाऱ्या कलाकृतींचं गारूड माझ्या नाट्य प्रवासाच्या आरंभीच माझ्यावर पडलं. व्यष्टी आणि समष्टी या दोन्हींतली मूलभूतता आणि दोन्हींची महत्ता या नाटकांनी मला जाणवून दिली. त्या वेळी हे इतक्या स्पष्टपणे नसेल जाणवलं, पण नेणिवेत ते नक्कीच जाऊन बसलं असणार; शिवाय या दोन्ही कलाकृतींमध्ये नाट्यमाध्यमाचा केवढा तरी विचार होता.

भाऊ पाध्येंच्या 'वासुनाका'ने माझी लेखनाची दिशाच बदलून टाकली आणि 'वाळवी' या दीर्घांकातून 'अधांतर' तरारून वर आलं, हे मी अनेकदा सांगितलं आहे. त्याआधी नामदेव ढसाळने 'आपण मध्यमवर्गीय नाही, तू काही मध्यमवर्गीय लिहू नकोस', असं मला पहिल्याच

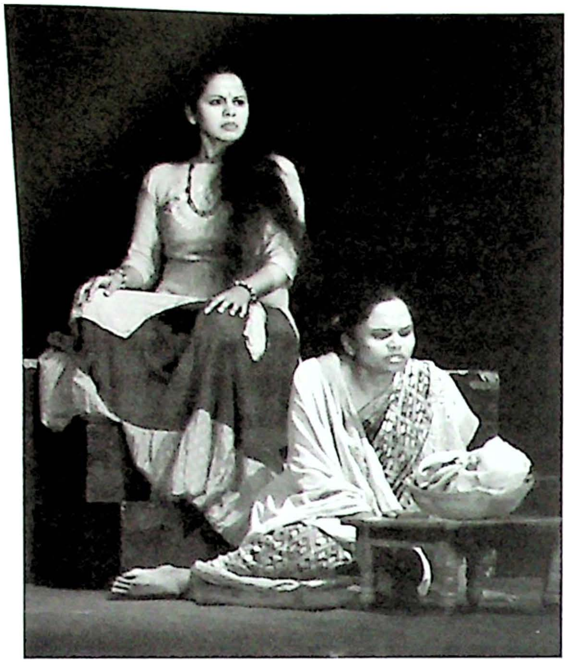
भेटीत सांगितलं आणि मी उलटापालटा झालो. स्वत:ला तपासायला लागलो. तोवर लिहिलेलं सगळं खोटं वाटायला लागलं. त्यावेळी नेमाडेंचं एक वाक्य कुठेतरी मी वाचलं होतं की, कादंबरी ही राजकीय, भौगोलिक, सामाजिक दस्तऐवज असते. मी काही कादंबरी लिहीत नव्हतो, नाटक लिहीत होतो. पण त्याचा परिणाम झालाच. या सगळ्या 'अधांतर' लिहायला घेण्याच्या वेळच्या गोष्टी. त्यांनी मला माझ्या अनुभवांची फेरमांडणी करायला भाग पाडलं. मला प्रत्येक पात्राची भाषा सापडली, भौगोलिक परिसर तपशिलासह दिसला, ताण दिसले, पात्रांचे थबकलेले श्वास ऐकू येऊ लागले आणि नाटक भरत गेलं. या प्रवासात माझी वास्तववादी नाटकाची समजूतच बदलली. या सगळ्यांत मोहन राकेश आणि एलकुंचवार अदृश्यपणे कुठेतरी आहेत. एलकुंचवारांच्या 'पार्टी' नाटकातला भारत म्हणतो, ''मला हवा आहे प्रत्येक अनुभवात सतत ठणकत राहणारा, तडफडत राहाणारा त्या अनुभवाचा लसलसता कोंब. सगळा अनुभव सोलून काढून तेवढा कोंब मला तळहातावर ठेवायचा आहे.'' असं एखादं वाक्यही तुम्हाला मुळापासून गरगरवून टाकतं. तुम्हाला बोट धरून योग्य वाटेवर आणतं.

माझ्या आयुष्यात आलेल्या कलाक्षेत्रातल्या माणसांमध्ये माझ्यावर सर्वांत मोठा प्रभाव पडला तो विजय तेंडुलकरांचा. तो नाटककार म्हणून होताच, त्याहून अधिक पत्रकार म्हणून होता आणि सर्वाधिक माणूस म्हणून होता. तेंडुलकरांनी माझ्या अगदी प्रारंभीच्या दिवसांत मला आत्मविश्वास दिला. सतत न्यूनगंडात वावरणाऱ्या मुलासाठी तो मौल्यवान होता. त्यांची आपल्या लेखनावर नजर आहे, याचा एक धाक असायचा. आमचं एकमेकांत पत्रकार म्हणून खूप शेअरिंग व्हायचं. त्यांच्यामुळेच मी पत्रकारितेत आलो. त्यांची माणसांकडे, घडणाऱ्या घटनांकडे, अनुभवांकडे बघायची एक नजर होती. त्यामधल्या राहून गेलेल्या जागा हेरण्याची, त्यांचे अन्वयार्थ काढण्याची त्यांची क्षमता चकित करणारी होती. सर्वसाधारणपणे आपल्याला ज्या गोष्टी दिसतील त्याहून वेगळ्या गोष्टी त्यांना दिसायच्या. मी त्यांच्या या विचार करण्याच्या पद्धतीचं माझ्या परीने निरीक्षण करत असे. माझ्या असं लक्षात आलं की, समोर दिसणारी गोष्ट उलट्या बाजूने बघायला पाहिजे. जी गोष्ट न पटणारी वाटते ती शांतपणे समजून घेतली पाहिजे. निष्कर्षाला येण्याची घाई करता नये. नाटकात जो खलनायक असेल त्याच्या बाजूने विचार करायला सुरुवात केली की वेगळ्या गोष्टी लक्षात येतात. एखाद्यावर गुन्हेगार असा शिक्का पटकन मारणं हे चूक आहे. अनैतिक होणं हीदेखील माणसाची गरज असू शकते. या त्यांच्या धारणा होत्या आणि माझ्यात त्या नकळत झिरपल्या. ते एकदा मला म्हणाले, 'तू लिहिताना कोणाचाही नाहीस हे लक्षात ठेव. अगदी स्वत:चाही.' मला हे खूप वेगळं वाटलं. लिहिताना आपली भूमिका असली पाहिजे, असं मानणारा मी थोडा हलला. मला लक्षात येऊ लागलं. आपण स्वत:लाही नाकारण्याची हिंमत ठेवली पाहिजे. अनेकदा आपली भूमिका, विचारसरणी, पूर्वग्रह, आडाखे यांच्यापेक्षा वेगळे निष्कर्ष हाती लागतात. ते स्वीकारता आले पाहिजेत. प्रत्येक माणूस आणि परिस्थिती वेगळी असते. मी हे माझ्यात रिचवत गेलो. त्यातलं किती बाहेर आलं हे मला माहीत नाही. हे भान मात्र मी माझ्यात सतत जागतं ठेवण्याचा प्रयत्न करत आलोय.

आणखी एक बारीक पण खूप महत्त्वाची आठवण सांगतो. 'काय डेंजर वारा' लिहीत असताना त्यातला गुंता आटोक्यात आणताना आणि त्यात वेगवेगळे फॉर्म्स रचताना माझा गोंधळ उडायचा, नाटक हाताबाहेर चाललंय असं वाटायचं, दमछाक व्हायची. मी हे एकदा तेंडुलकरांना बोललो. तेव्हा ते सहज म्हणाले, ''अरे इतका त्रास करून नाही घ्यायचा. लिहिताना आपण मजा मजा करायची.'' मी या वाक्यावर स्वत:शीच थबकलो. मला कळून चुकलं की, मी माझं लेखन एन्जॉय करत नाहीये. खूप कसरत–ओढाताण चाललीय. यात मला आनंद मिळत नाहीये. कलाकृती घडवण्याचा प्रवास आनंदाचाच असला पाहिजे. जरी त्यातला अनुभव त्रासाचा असला तरी. मग मी थांबलो. निवेदकाचा नवा डिव्हाइस मी शोधून काढला आणि नाटकाचा तिढा सुटला. आधी निवेदक नव्हता. तिथे मामा–भाच्याची जोडगोळी होती. पण ती मुख्य कथानकाइतकीच महत्त्वाची होऊन बसत होती. नाटकात प्रत्येक गोष्ट सारख्याच तीव्रतेची आणि गुंतागुंतीची होऊन चालत नाही. काही गोष्टी कमी तीव्रतेच्या, सोप्या असाव्या लागतात. तो रचनेचा भाग आहे. पण हे कळत असूनही वळत नव्हतं. ते तेंडुलकरांच्या त्या एका वाक्यानं साधलं. आता अशा गोष्टींना काही आपण टप्पेबिप्पे म्हणणार नाही. पण त्याच अनेकदा आपल्या घडणीत कळीच्या ठरत असतात.

रवींद्र : 'अधांतर' हे नाटक पूर्णपणे प्रेक्षकाला, वाचकाला ताणात ठेवतं. 'डेंजर वारा' मध्ये प्रेक्षकांचा ताण हलका करण्याचं का मनात आलं? ववन येलमामे या पात्राचं प्रयोजन ताण ह[illegible] करणे हेच आहे का? ताण हलका केला

अनुक्रमणिका



'अशांतिपर्व' या एकांकिकेतील एक दृश्य.

नसता तर?

जयंत : 'अधांतर' आणि 'काय डेंजर वारा सुटलाय' यांच्या लेखनकाळात दहा वर्षांचं अंतर आहे. या दरम्यान माझ्या भोवतीचं वास्तव बदललं होतं, जटिल झालं होतं आणि या वास्तवातला मीही बदललो होतो. त्यामुळे वास्तवाला प्रतिसाद देण्याच्या माझ्या पद्धतीतही फरक पडणं स्वाभाविक होतं. मी नाटक लिहिण्याच्या आधी त्याच्या विषयानुसार ते मांडण्याची रीत शोधतो. हे मी कथेतही करतो. 'अधांतर' हे पूर्णपणे वास्तववादी नाटक होतं. जागतिकीकरणाच्या आरंभीच्या काळात ते आलं होतं. 'डेंजर वारा' आलं तो काळ जागतिकीकरणोत्तर होता. पोस्टमॉडर्न कालखंडात आपण आलो होतो. त्याच्या मधला अनुभव पूर्णपणे वेगळा होता. तो अनेक पातळ्यांवर पसरत होता. जटिल झाला होता. त्यातल्या अनेक पदरांनुसार त्यांची शैली मला वेगवेगळी दिसत होती. ते मी कच्चे वेगवेगळे लिहून बघत होतो. सगळं अनेक रेशीम, अनेक पदरी आणि विखंडित दिसत होतं. माझ्यासमोरचं जगच तसं झालं होतं. दाभाडेची गोष्ट वास्तववादी पद्धतीने मांडता आली असती, पण ती सोपी झाली असती. तिच्यात काळाचा गुंता आला नसता. तो पकडण्यासाठी निवेदनाच्या वेगवेगळ्या पद्धती, स्वगतं, आख्यायिका, पुराणकथा, इतिहास, किस्से, चुटके, स्कीट्स, कविता, गाणी, नाच हे सर्व मी आणत गेलो. रूपबंधांचा संकर अपरिहार्य होता. याच काळात इव्हेंट्सचं स्तोम माजू लागलं होतं. विविध क्षेत्रांतल्या पुरस्कार सोहळ्यांच्या निमित्ताने सेलिब्रिटींच्या नाचगाणी स्कीट्स यांनी युक्त अशा इव्हेंट्सचा धमाका बघण्यासाठी लोक जीव टाकत होते. त्यांना ताण नको होता. रिलीफ हवा होता. मी हा सगळा बदलत्या जीवनशैलीचा आकृतिबंध 'डेंजर वारा' मध्ये वापरला. यातल्या गोष्टींचा ताण प्रेक्षकांना सुसह्य व्हावा हा विचार त्यातूनच आला. तरीही कित्येक प्रेक्षकांना दाभाडेच्या गोष्टीचा ताण झेपला नाहीच. नाटक एकच एक गोष्ट तुम्हाला दाखवत नाही. अनेक गोष्टी आहेत आणि त्या गोष्टींच्या अनेक परी आहेत. पण या विखुरलेल्या किंवा तुकडे झालेल्या गोष्टींमधून मला करायचं आहे ते स्टेटमेंट मात्र एक आहे. बबन येलमामे हे रिलीफसाठी आलेलं पात्र नाही. दुष्काळी प्रदेशातून तो दुबळा पण हिकमती जीव ह्या अवाढव्य महानगरात येऊन पडला आहे. तो अंतर्यामी घाबरलेला, गोंधळलेला, स्वत:ची वाट शोधू बघणारा आहे. तो स्वत:साठीच रिलीफ शोधतो आहे. त्याचं बोलणं गमतीदार वाटलं तरी त्याचं जगणं ट्रॅजिक आहे. नाटकातला ताण हलका केला नसता तर ती एक स्टार्क ट्रॅजिडी झाली असती. त्यात जगण्यातली ॲब्सर्डिटी आली नसती.

रवींद्र : एकूण लोकशाहीवर तुझा विश्वास नाहीय की केवळ भारतातल्या? 'डेंजर वारा'त तसं दिसतं. तुझं मत काय? आज या अगदी नजीक असलेला वर्तमानकाळ असा आहे की लोकशाही पायी तुडवली जाते आहे. एक वाक्य 'डेंजर'मध्ये आहे की, 'राष्ट्रपतीकडे गेलास तरी माझं झ्याट वाकडं होणार नाही.'

जयंत : मी लोकशाहीच्या विरोधात नाही. तिच्यात अनेक दोष आहेत, पण आज तरी तीच सगळ्यात उपयुक्त आणि न्याय्य व्यवस्था आहे. पण वास्तव काय आहे? इतर देशांचं मला माहीत नाही, मी भारतात राहातो, त्यामुळे मी इथल्याच व्यवस्थेबद्दल बोलणार. आज आपल्या देशात लोकशाहीच्या नावाने जो धिंगाणा चालू आहे तो लोकशाहीवरचा विश्वास उडवणारा आहे. तिला एखाद्या वेश्येची अवकळा आणली आहे आपल्या राजकीय नेत्यांनी. ज्यांच्या ज्यांच्या हातात सत्तेची सूत्रं आहेत ते समाजातले विविध क्षेत्रांतले सारे घटक सामील आहेत या खेळात. लोकशाही राज्यव्यवस्थेत लोक आपलं सरकार निवडून देतात, हा फक्त नागरिकशास्त्राच्या पुस्तकातला धडा

अनुक्रमणिका

उरला आहे. लोकांनाच करप्ट करून, त्यांची दिशाभूल करून, त्यांना गुंगीत ठेवून सत्ता मिळवण्याचे नवनवीन वस्तुपाठ आपण काळाच्या ओघात बघत आलो आहोत. आपलं राज्य आहे यावरचा लोकांचा विश्वास केव्हाच उडून गेला आहे. ज्यांच्याकडे उपद्रवमूल्य आहे (आणि म्हणूनच ते सत्तेशी संबंध राखून आहेत), केवळ असेच लोक, आमचं राज्य आहे, असं म्हणू धजावतील. बाकी निर्बल, निर्धन आणि निरुपद्रवी माणसांना ह्या व्यवस्थेत कधीच आवाज मिळाला नाही, जेव्हा कधी तो क्षीणसा निघाला तेव्हा तो निर्ममपणे दाबून टाकला गेला, असाच आपला अनुभव आहे. गेल्या काही काळात आपल्याकडे झापडबंद लोकांच्या झुंडी तयार करून लोकशाही व्यवस्थेच्या आतच तिला छेद देणारी झुंडशाही निर्माण केली गेली आहे. इथल्या लोकशाहीमध्येच इतके अंतर्विरोध आहेत की तिचा मूळ चेहरा तिला मिळवून द्यायचा असेल तर एक प्रचंड मोठी चळवळच उभी करावी लागेल. 'डेंजर वारा'मध्ये दाभाडेच्या तोंडी लोकशाहीबद्दलची उपहासात्मक टिप्पणी येते ती याच हतबलतेतून.

रवींद्र : 'टेंगशे'मध्ये पण टेंगशेच्या तोंडी एक वाक्य आहे, 'जगात दु:खं खूप आहेत. अन्याय अत्याचार खूप आहेत. कुठे कुठे पुरे पडणार तुम्ही टेंगशे? गप्प बसा किंवा लिहा. फार सूचकतेने आणि कलात्मकतेने लिहावं लागेल.' यातला आतला आवाज तुझा वैयक्तिक आहे, ही तुझी घुसमट आहे. लेखनातून हे आलं नाही तर अशा घुसमटीचं नियोजन तू कसं करतोस? ज्याला हल्ली शब्द आहे स्ट्रेस मॅनेजमेंट.

जयंत : टेंगशे म्हणतो तशी परिस्थिती आज खरोखरच आली आहे. लिहिणाऱ्यावर खूप बंधनं आहेत. ती सत्तेचीच आहेत असं नाही, तर वेगवेगळ्या विचारसरण्यांची आणि समाजगटांचीही आहेत. यात स्पष्ट लिहिणाऱ्यांची घुसमट होतेच आहे. माझीही होते. पण आजवर मी त्यातून वाट काढली आहे. सगळेच विषय काही कलेच्या माध्यमातून येऊ शकत नाहीत. त्यासाठी वेगवेगळे प्लॅटफॉर्म्स असतात. ते शोधावे लागतात, निर्माण करावे लागतात. पत्रकारितेमुळे मला एक प्लॅटफॉर्म उपलब्ध झाला होता, त्याचा मी संधी मिळेल तेव्हा वापर करून घेतला. प्रस्थापित व्यवस्थेविषयी संशयी असणं आणि तिच्या मनमानी आणि दंडेली विरुद्ध बोलणं हे आपलं कर्तव्य आहे, असं मला नेहमी वाटत असे. अर्थात मी कलेच्या संदर्भातच बहुतेक वेळा लिहिलं आणि माझ्या संपादकांनीही त्यात सहसा हस्तक्षेप केला नाही. चळवळींशी जोडलेलं राहण्यात मला कधी कमीपणा वाटला नाही. मी काही कार्यकर्ता नव्हतो. पण माझ्या कार्यकर्त्या मित्रांनी मला त्यांच्यातला एक मानलं आणि बोलायची संधी दिली तेव्हा मी जाहीर बोललो. या चळवळींनी समाजातल्या वर्चस्ववादी शक्ती ओळखण्याची, त्यांना जोखण्याची माझी समजूत वाढवली; शिवाय आपले समविचारी, समान संवेदनशील मित्र असतातच, त्यांच्याशी आपण बोलून मोकळं होत असतो. ही स्ट्रेस मॅनेजमेंट आहे काय मला माहीत नाही. उलट स्ट्रेस तर राहातच असतो कायम मनावर. आणि सर्जनशील लेखनाच्या बाबतीत म्हणशील तर दिसली सामाजिक समस्या की लिही, असं मी केलं नाही; कारण समस्या केवळ सामाजिक नसतात. त्यांत माणसं असतात. त्यांचे व्यक्ती म्हणून वेगवेगळे ताण असतात. हे ताण व्यक्ती-व्यक्तीतले असतात, तसेच त्या व्यक्तीच्या आतलेही असतात. पुन्हा व्यक्ती आणि समूह असा एक ताण असतो. व्यवस्था समूहाची बनलेली असते आणि तिचं स्वत:चं गतिशास्त्र असतं. हे सगळं धूसरपणे का होईना, दिसावं लागतं. त्याशिवाय मला लिहायला सुरुवात करता येत नाही. आत्मविश्वासच येत नाही. हे सगळं जाणून घ्यायला वेळ लागतो. त्यामुळे माझं लिखाण हळू होतं. या काळात विषयाची तीव्रता मनात टिकवून ठेवण्याचाही एक ताण असतोच. तो जागता ठेवावा लागतो. त्याची मॅनेजमेंट नाही करता येत.

रवींद्र : चांगल्या साहित्यकृतीत नेहमी क्रोनॉलॉजिकल काळ आणि सायकॉलॉजिकल काळ ह्यांच्यामधला एक झगडा किंवा विसंवाद असतो. हा विसंवाद एखाद्या ठिणगीसारखा असतो. ही ठिणगी अवघं वास्तव जाळून टाकू शकेल किंवा एक अख्खं मन जाळून टाकू शकेल, अशा क्षमतेची असते. 'अधांतर'मध्ये खूप कमी बोलणारी नि आपल्याच विश्वात रमणारी व्यक्तिरेखा आहे ती बाबाची. ह्या व्यक्तिरेखेला केंद्रस्थानी ठेवून नाटक पाहिलं तर 'अधांतर' हे नाटक वेगळं दिसतं. ही व्यक्तिरेखा सायकॉलॉजिकल काळात जगते आहे. परंतु त्याच्यासमोर असलेला क्रोनॉलॉजिकल काळ त्याच्या सायकॉलॉजिकल काळाला विरोध करणारा, खीळ घालणारा आहे. हे माझं प्रतिपादन कम आकलन कम निर्मितिप्रक्रियेसंदर्भात विश्लेषण पटतं आहे का?

जयंत : होय. हे द्वंद्व प्रत्येक सर्जनशील मनात चालू असतं. तुझं विश्लेषण पूर्णपणे पटतं.

रवींद्र : [illegible] अधोलोकाचा जन्म केव्हाच झालेला



'अधांतर' या नाटकातील एक दृश्य.

होता; पण ह्या काळात त्या अधोलोकाने माणसाच्या एकूण जगण्यावर कब्जा मिळवायला सुरुवात केली होती. गिरणी संपाच्या काळात अनेक तरुण ह्या वाटेनं गेले नि गुन्हेगार झाले; किंबहुना त्यांना गुन्हेगार व्हावं लागलं. 'अधांतर'चा हाच काळ असावा.

गुन्हेगार माणूस हा नियतिवादी असतो. तो जेव्हा म्हणतो की, 'आता फक्त मारो या मरो', तेव्हा तो कुणा एकाचा मृत्यू ही एक नियती मानत असतो. एका अदृश्याला अदृष्टाला तो शरण गेलेला असतो. सामान्य माणूस असाच नियतिशरण असतो. हा प्रश्न नाहीय. तू प्रतिक्रिया देऊ शकतोस माझ्या मतावर.

जयंत : अनेक मोठे लेखक नियतिवादी होते. आपल्याकडे जी.ए., खानोलकर नियतिवादी होते. तेंडुलकरही होते. मी नियतिवादी नाही, आणि आहेही. सामान्य माणसाला आपल्या भोगवट्याचा सूत्रधार कोण आहे हे कळत नाही. तो देवाकडे बघतो किंवा दैवाला दोष देतो. पण घडणाऱ्याच घटना, मानवी सुख आणि दु:ख, उत्पात, नैसर्गिक संकटं यामागे काही सूत्र असतं. व्यवस्था काम करत असतात. पण अनेकदा त्या इतक्या महाकाय-प्रचंड असतात आणि अदृश्य असतात की त्या दैवीच वाटतात. त्यांचं आकलन होत नाही माणसाला. घडणाऱ्या गोष्टींचा अर्थ लावता येत नाही. त्याला ती नियतीच वाटते; पण तशी ती नसते. हे एक झालं; पण त्याचबरोबर हेही खरं की आयुष्य अतर्क्य आहे, माणसांचं वर्तन कित्येकदा तर्काच्या पलीकडचं असतं. माणसामाणसांतले संबंध अनित्य असतात आणि प्रत्येक क्षण वेगळा असतो. अमुक माणूस आता जसं वागला तसं तो काही क्षणांपूर्वी वागला नसता किंवा काही क्षणांनंतर वागणार नाही, अशी स्थिती नेहमीच असते आणि याचं तर्कसुसंगत उत्तर देता येत नाही. बाहेरच्या सृष्टीचं जसं गूढ आहे तसं माणसाच्या आतल्या सृष्टीचंही गूढच आहे. यातून जे अकल्पित बाहेर येतं त्याला काय म्हणावं? तीदेखील नियतीच असेल, जी कुणालाच नियत करता येत नाही.

रवींद्र : तुझी नाटकं मला स्वत:ला केवळ सामाजिक किंवा सामाजिक जाणिवेची वाटत नाहीत. मला ही नाटकं बदलत्या भवतालात मानवी मन काय नि कसं काम करतं आहे हे समजावून घेणारी नाटकं वाटताहेत. मला इथे आंतरराष्ट्रीय कीर्तीचे चित्रकार सुधीर पटवर्धन ह्यांच्या चित्रांची आठवण येते. पटवर्धन त्यांच्या मनात गोठलेला काळ मानवी आकारातून प्रवाहित करतात. मग ते आकार एक शुद्ध कला असतात, त्याचबरोबर त्या चित्रांच्या रचनेत मार्क्सवादाचं प्रतिबिंबही प्रतीत होत राहतं. ह्या सगळ्या निर्मितिप्रक्रियेला जी अलिप्तता लागते ती तुझ्याकडे आहे. तुझ्या मनातही एक काळ गोठलेला आहे किंवा तू गोठवलेला आहे. तो तू निवडलेल्या कथानकाच्या आकारात प्रवाहित केलेला आहेस किंवा असंही म्हणता



'अधांतर' या नाटकातील एक दृश्य.

येईल की एक असा त्रास देणारा काळ आपल्याबरोबर प्रवास करीत असतो, तो आपला पिच्छा सोडत नाही. असा काळ एखादा आकार घेऊन त्यात तू प्रवाहित करू पाहतोस.

पटवर्धन काय किंवा तू काय, तुमच्या कलाकृतीतलं सौंदर्य हे सत्यम् शिवम् सुंदरम् ह्या तत्त्वज्ञानातलं आहे. तर ह्या अशा निर्मितिप्रक्रियेतून तू आपल्या नाटकातून एक सत्य की जे प्रवाही आहे, ते शोधण्याचा प्रयत्न करतोस. प्रवाही सत्य कुठलीही बाजू घेत नाही. ना नैराश्याची ना आशेची. हे जीवन चालू राहणार आहे ही बाजू घेणारं ते सत्य असतं.

तुझ्या नाटकाच्या निर्मितिप्रक्रियेच्या अधिक खोलात जाऊन विचार करताना मला असं जाणवलं की तुझ्या नाटकातल्या पात्रांचं असणं आणि पुढे कथानकातून त्यांचं काही होत जाणं असा जो लेखनाचा भाग असतो ह्यातल्या पात्रांच्या होण्यात लेखक जयंत पवार सहभागी नाहीय. जयंत पवार नाटकातील पात्रांच्या असण्यात केवळ सहभागी आहे. पुढे काय होणार हे पात्रांवर सोपवून तू नाटक लिहितोस.

जयंत : तू माझी नाटकं आठवताना सुधीर पटवर्धन यांचं नाव घेऊन मला संकोचून टाकलं आहेस. पटवर्धन यांची साधना खूप मोठी आहे. मी तिच्यासमोर नतमस्तक आहे. नाटकाच्या लेखनप्रक्रियेत पात्रांचं जे काही होतं, ते मी ठरवत नाही, ही खरी गोष्ट आहे. मी त्यांची नियती होण्याचं टाळतो; पण त्यांचं काय होणार आहे, हे मला दिसत असतं. ते मी घडवत नाही किंवा रोखत नाही, असं मी एकीकडे म्हणत असलो तरी माझ्या नेणिवेत ते घडत असतं. ते कोण घडवतो? मला नाही उत्तर देता येणार.

रवींद्र : 'डेंजर वारा'त नित्शेचे बरेच संदर्भ आहेत. या नाटकाचं कथानक मला नित्शेच्या कलेबद्दलच्या एका मताची आठवण करून देतं. ते म्हणजे, *We belong to a time in which culture is in danger of being destroyed by the means of Culture.*

जयंत : नित्शे लोकशाहीचा कठोर टीकाकार. त्याची याबद्दलची मतं दाभाडेच्या तोंडी उपहासाने येतात. तिच्यात तथ्य दिसत असलं तरी ती पूर्णपणे मान्य होणं शक्य नाही. त्यात अभिजनवादाचं, हुकूमशाहीचं छुपं समर्थन आहे. दाभाडेचा लोकशाही मार्गाविषयी जो भ्रमनिरास होत जातो त्यातून आलेल्या उद्विग्नतेपोटीही तो नित्शेची मतं मांडत असतो. तू उद्धृत केलेलं नित्शेचं विधान पटणारंच आहे, पण त्याचे संदर्भ तपासून बघितले पाहिजेत. नित्शेला कोणतं कल्चर अभिप्रेत आहे, ते पाहिलं पाहिजे.

रवींद्र : ''तू लिहिताना कोणाचाही नाहीस हे लक्षात ठेव, अगदी स्वत:चाही.'' तेंडुलकरांच्या ह्या वाक्यामुळे तू म्हणतोस की मला लक्षात येऊ लागलं, आपण स्वत:लाही नाकारण्याची हिंमत ठेवली पाहिजे. अनेकदा आपली भूमिका, विचारसारणी, पूर्वग्रह, आडाखे यांच्यापेक्षा वेगळे निष्कर्ष हाती लागतात. ते स्वीकारता आले पाहिजेत... तू

भूमिका घेणारा लेखक आहेस की भूमिका नसलेला? किंवा भूमिका नसलेला लेखक आहेस पण भूमिका असलेला माणूस आहे? भूमिका घेतली पाहिजे लेखकानं, कलाकारानं असा आग्रह सर्वत्र दिसतो. असा आग्रह मान्य करून लिहिणारे आपलं कलात्मक भान हरवून बसताना दिसताहेत. पाब्लो नेरुदा हा भूमिकावादी होता. देशाने त्याला त्यासाठी हद्दपारही केलं होतं; पण त्याच्या कवितेतील कलात्मक भान मात्र तीव्र आहे. या सगळ्या गोंधळावर काय बोलशील? या आग्रहापोटी तरुण लेखकवर्ग तपशिलात जास्त रमू लागला आहे. स्वत:ला नाकारणं म्हणजे मला आवडणारे इझम्सही मला नाकारता आले पाहिजेत, असंच ना?

जयंत : मी भूमिका असलेला लेखक आणि माणूसही आहे. पण लेखक म्हणून अनुभव अंगावर घेताना, विचारांना सामोरे जाताना, लेखनात त्यांची मांडणी करताना आपण खुलं असायला पाहिजे, झापडबंद असता नये, हे मला कळून चुकलं. तेंडुलकरांच्या बाबतीत बोलायचं तर ते भूमिका घेणारी व्यक्ती होते; पण भूमिका नसलेले लेखक होते. त्यांचं सामाजिक भान तीव्र होतं; पण मुळात ते व्यक्तिवादी होते. त्यांच्या नाटकांत काही अपवाद वगळता समाज दिसत नाही, व्यक्ती दिसतात. त्या केंद्रस्थानी असतात. 'कन्यादान' नाटकातला अरुण आठवले हा दलित लेखक हा एका समाजाचा प्रतिनिधी म्हणून नव्हे तर एक व्यक्ती म्हणूनच त्यांच्या डोळ्यांसमोर होता. सखाराम बाइंडरच्या बाहेरख्यालीपणाचा त्याच्या ब्राह्मण असण्याशी काही संबंध नव्हता. पण त्यांच्या टीकाकारांनी यांचा संबंध विशिष्ट जातसमूहांशी जोडला. असो.

आता माझ्याकडे येतो. माझी वाढ आणि जडणघडणच मुळी समूहनिष्ठ समाजात झाली आहे. कामगार वर्गात व्यक्तिवादाला सहसा अवकाश मिळत नाही. तिथे व्यक्तिगत हर्ष-खेद, सुख-दु:खं ही दुय्यम अथवा गौण ठरतात आणि कुटुंब वा कुटुंबसमूहांची, समाजगटांची सुख-दु:खं प्रधान ठरतात. शोषित-वंचित, उपेक्षित समाजांना व्यक्तिवाद परवडत नाही. अशा घटकांतून येणाऱ्या लेखकांना समाजच आधी दिसत असतो आणि त्यांची दृष्टी बहिर्मुख असते. त्यांची अंतर्मुखताही सामाजिक संदर्भातच असते. ती महत्त्वाची असतेच; पण पुरेशी नसते, हे केव्हा तरी मला कळलं. माझ्यातल्या स्वभावगत एकटेपणामुळे म्हणा किंवा संवेदनशीलतेमुळे म्हणा, मला व्यक्तीचा भोगवटा, तिची कुटुंबव्यवस्थेमधली कोंडी कळत्या वयातच दिसू लागली होती. तिचं लेखनात काय करायचं हे तेव्हा नसेल मला कळलं; पण व्यक्तीचा स्वतंत्र विचार माझ्या डोक्यात यायचा. पुढे मी लेखनाचा सजगपणे विचार करायला लागलो तेव्हा समूहनिष्ठेइतकीच व्यक्तिनिष्ठाही महत्त्वाची आहे, हे मला पटत गेलं. मघाशी मी म्हटल्याप्रमाणे या दोन्हींत ताण आहे. मी दोन्हींच्या मध्ये हिंदकळत राहिलो. 'जुलूस' आणि 'सिक्स कॅरेक्टर्स' या नाटकांनी ह्या दोन्ही दिशा मला दाखवल्या होत्या. या दोन्ही नाटकांनी जपलेली कलात्मकता माझ्यात झिरपलेली होती. भूमिकेच्या अग्रहामुळे कलात्मक भान हरवतं असं मला वाटत नाही. जगात, भूमिका घेऊन लेखन करणाऱ्या अनेक मोठ्या साहित्यिकांनी श्रेष्ठ दर्जाची साहित्यनिर्मिती केलेली आहे. मात्र झापडबंदपणे लेखन करत राहिलात तर तुम्हाला अनुभवांना खुलेपणाने सामोरं जाता येत नाही. आयुष्य हे खूप मोठं आहे. कुठल्याही भूमिका, विचार, इझम्स आणि तत्त्वप्रणाल्यांच्या पलीकडे जगण्याची व्याप्ती अफाट आहे. कारण त्याच्या केंद्रस्थानी माणूस आहे आणि तो खूप गुंतागुंतीचा आहे, जटिल आहे. तो एक रहस्यमय प्राणी आहे. आपले सगळे आडाखे आणि विचारव्यूह उलटेपालटे करण्याची, उधळून लावण्याची पूर्ण क्षमता त्याच्यात आहे. हे एकदा मान्य केलं की, लेखकाची प्रसंगी स्वत:लाही नाकारायची तयारी होते. निर्मितीच्या पातळीवर ही निखळता लेखकाकडे असायलाच पाहिजे. निर्मितीच्याच का, त्याच्या बाहेर जगतानाही ही निखळता असली पाहिजे. मी एक उदाहरण देतो, ते नाटकातलं नाही, माझ्या पत्रकारितेतलं आहे. सधारणपणे १९९४-९५च्या सुमारास मुंबईतल्या अँटॉप हिल भागात अल्पवयीन मुलींवर बलात्कार होण्याच्या सहा-सात घटना लागोपाठ घडल्या होत्या. अत्यंत निंदनीय कृत्य करणारे त्या घटनांमधले आरोपीही सापडले होते. एक संतापाचं आणि असंतोषाचं वातावरण तयार झालं होतं. मी त्यावर रिपोर्ताज करायला तिथे गेलो होतो. जाताना माझ्या मनात पुरुषी वासनांधतेबद्दल चीड होती. त्या अत्याचारांना बळी पडलेल्या बारा-चौदा वर्षांच्या शाळकरी मुलींबद्दल कणव होती, सहानुभूती होती. कुठल्याही सर्वसामान्य माणसाच्या मनात हेच विचार असणार. जाताना मी लेखाचा आराखडा ठरवत होतो. या सर्व प्रकाराकडे बघण्याची माझी भूमिका निश्चित करत होतो. मी तो सगळा एरिया फिरलो. अनेकांना भेटलो, बोललो. प्रत्यक्ष घटनास्थळीही जाऊन आलो. माहिती आणि तपशील मिळत गेले. त्यांची मी माझ्या

आराखड्याशी, भूमिकेशी सुसंगत मांडणी करत होतो. तीन दिवस मी तिथे फिरलो. पण मी जेव्हा तिथले रहिवासी आणि सामाजिक कार्यकर्ते रमेश हरळकर यांना भेटलो (पुढे ते माझे चांगले मित्र झाले) तेव्हा त्यांच्याशी बोलल्यावर, त्यांच्यासोबत फिरल्यावर जे कळलं ते मला अवाक् करणारं होतं. मी किंवा वृत्तपत्रं किंवा सगळा समाज ज्यांना बलात्कार समजत होता ते बलात्कार नव्हते, तर त्या मुली आणि त्यांच्याबरोबर संग करणारे सतरा ते बावीस या वयोगटातले तरुण यांच्यात तो आपखुशीने झालेला मामला होता. तिथल्या बकाल वस्त्यांतल्या घराघरांमधले लैंगिक व्यवहार उघड्या डोळ्यांनी बघत, तिथल्या टीव्ही-व्हिडीओ पार्लर्समधून कामुक सिनेमे बघत अकाली वयात आलेल्या मुली आणि त्यांना हेरणाऱ्या तरुणांमधल्या अनिवार आकर्षणांमधून घडलेले ते संबंध होते. ते शाळांच्या टॉयलेट्मध्ये किंवा सार्वजनिक ठिकाणी अथवा आडबाजूला घडले आणि कोणीतरी पाहिले म्हणून आणि त्यातल्या मुली नाबालिग असल्यामुळे ते बलात्काराचे गुन्हे ठरले. आपण काही गैर करतो आहोत ही जाणीवच बहुधा त्या मुलांना नसावी. हे वास्तव जसं मला कळलं तशी माझ्या जाणिवेनेणिवेतली मानवतावादी भूमिकाच कोसळली. मी हे दमादमानंच रिचवलं. पण मला जाणवलं की, मला कळलेली गोष्ट सत्याच्या अधिक जवळ जाणारी आहे. अशी सत्यं समोर आली तर ती नाकारू नयेत, हे मी या प्रकरणातून शिकलो. लेखक म्हणून माझं शिक्षणच झालं. हे एक उदाहरण. अशा अनेक गोष्टी मी स्वीकारल्या आहेत आणि स्वत:ला दुरुस्त केलं आहे.

रवींद्र : तरीही तू भूमिका घेण्याचं समर्थन करतोस? त्याची कलात्मकतेशी तू कशी सांगड घालशील?

जयंत : भूमिका घ्यावीच लागते. आपण करतो ती प्रत्येक कृती राजकीय असते. जगण्याच्या लढाईत आपण कुठल्या आणि कोणाच्या बाजूने उभे आहोत हे ठरवावंच लागतं. ते तुमच्या मनाशी नक्की नसेल आणि तुम्ही कोणतीच भूमिका न घेता निव्वळ कलावादी दृष्टिकोन घेऊनच उभे राहिलात तर तुमच्या नकळत तुम्ही प्रस्थापित व्यवस्थेचे किंवा सत्ताकेंद्राचे पक्षपाती होता किंवा त्या व्यवस्थेकडून वापरले जाता. कुठलीही प्रस्थापित व्यवस्था - मग ती राजकीय, सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक, धार्मिक, जातीय, पंथीय, वर्गीय, लैंगिक, कौटुंबिक असो - स्वत: एक सत्ताकेंद्र बनत वा निर्माण करत असते. ती कितीही उदात्त मूल्यांचा पुरस्कार करत असल्याचा दावा करणारी असली तरी तिच्यात शोषणाचे, असमतोल निर्माण करण्याचे, पक्षपात करण्याचे गुणधर्म असतात. ही व्यवस्था आपल्या सोयीने आपापल्या क्षेत्रातले उच्च-नीचतेचे मापदंड ठरवत असते. ती मानवी जगण्यात हस्तक्षेप करते आणि त्यातली निखळता हरवून टाकते. ती वर्चस्ववादी होते. इथून विषमतेला, अन्यायाला आणि सत्तेच्या राजकारणाला सुरुवात होते. हे राजकारण समजून घेताना तुम्ही लेखक म्हणून त्याचे जास्तीत जास्त पदर समजून घेता आणि त्यांची तुल्यबळ मांडणी करण्यासाठी कौशल्य पणाला लावता तेव्हा तिच्यात कलात्मकता येते.

भूमिका घेणं ह्याचा अर्थ लेखकाने उघडपणे एका बाजूचे पक्षपाती होणं, त्यासाठी आवाज चढवणं, विशिष्ट माणसं, समाज यांच्याप्रती उघड सहानुभूती दाखवणं, अनुकंपा निर्माण करणं, आसवं ढाळणं नव्हे. आपल्या मतांचा वा दृष्टिकोनाचा प्रचार-पुरस्कार करणं नव्हे. लेखकाने प्रश्नांची उत्तरं देण्याच्या फंदात पडू नये, असं मी सतत म्हणत आलो आहे. लेखकाने वास्तव समजून घ्यावं. ते डोळ्यांना दिसतं त्याच्याही पलीकडे असतं. एक मोठी व्यवस्था अजस्र यंत्रासारखी त्यामागे काम करत असते. त्या व्यवस्थेचं गतिशास्त्र, तिच्यातले पेच आणि तिची उभी-आडवी वीण समजून घ्यावी. तिचं राजकारण समजून घ्यावं. तिच्यात अडकलेल्या माणसांचं काय होतंय हे पापण्या ताठ ठेवून बघावं आणि ते निर्ममपणे मांडावं. लिहिताना लेखकाच्या ठायी पात्रांप्रती दयाबुद्धी असता नये. उलट एक प्रकारचं क्रौर्य हवं. तरच त्याला मानवी जीवनाच्या शोकात्म गाभ्याकडे जाता येईल. आणि तसा तो गेला तरच वाचकांच्या मनात त्याच्या पात्रांबद्दल अनुकंपा निर्माण होईल. जीवनाचं शोकात्म भान विस्तारत जाणं याचा अर्थ आपण प्रगल्भ होत जाणं असा मी घेतो.

आपण, भूमिका घेणं हे फार ढोबळ अर्थाने घेतो. त्याला शोषित आणि शोषक अशा ढाच्यात घालून बघतो आणि निवाडा करतो. आयुष्य इतकं सोप्या रकान्यांत भरून बघता येत नाही. शोषक हाही शोषित असू शकतो आणि शोषित हादेखील शोषक असू शकतो. हा गुंता नीट बघितला की जगण्यातली जटिलता कळते. व्यवस्थेत अडकलेली माणसं त्यांच्या गुंत्यासह बघता आणि मांडता आली की मग त्या व्यवस्थेची चाकं फिरवणाऱ्या शक्तीही दिसतात. हे सगळंच नीट समजून घेणं आणि मांडणं यातली जी सूक्ष्मता आहे तिचा कलात्मकतेशी संबंध आहे. तू सुधीर पटवर्धनांचा उल्लेख केलास. मला सांग, पटवर्धनांच्या



अलेक पदमसी याच्या हस्ते
महाराष्ट्र फाउंडेशन पुरस्कार स्वीकारताना.



इप्टा आंतरमहाविद्यालयीन हिंदी एकांकिका स्पर्धेत उत्कृष्ट लेखनासाठी के. ए. अब्बास ट्रॉफी ए. के. हंगल यांच्या हस्ते स्वीकारताना. (एकांकिका - 'विठाबाई का कौआ')

चित्रांमध्ये भूमिका नाहीये का? व्हॅन गॉग जेव्हा 'पोर्टेटो इटर्स' चितारतो, तेव्हा तो भूमिकाच घेत असतो. तुम्ही जेव्हा विषय निवडता, तो मांडण्याची शैली निश्चित करता, त्यातून काय सांगायचं आहे हे ठरवता तेव्हा तुम्ही भूमिकाच घेता.

रवींद्र : तुझ्यातल्या न्यूनगंडाचं, तुझ्या नाटककार म्हणून प्रवासात स्थान काय आणि महत्त्व काय? मनोविश्लेषणात्मक बोलू शकशील काय? तुझ्या मनाची लेखक म्हणून मशागत होताना या न्यूनगंडाचा सकारात्मक सहभाग जास्त आहे का?

जयंत : माझ्यात न्यूनगंड असण्याचा माझ्यातल्या लेखकाला असा फायदा झाला की, मी समोरचं वास्तव बघताना निमूट झालो आणि स्वत:शीच बोलू लागलो. मला माझा रागही नीट व्यक्त करता येत नव्हता. बोलण्याची कला अवगत नव्हती. त्यामुळे मी भांडू शकत नसे, मला प्रतिवाद जमत नसे, चटकन उत्तर सुचत नसे. अनेकदा मी नाइलाजाने अपमान गिळले आहेत. स्वत:शीच तडफडत राहिलो आहे. भांडत राहिलो आहे. बघणं आणि वाचणं ह्याच माझ्या जग समजून घेण्याच्या बाबी होत्या. एकटेपणा ही माझ्यासाठी कायमच सुविधा बनून राहिली आहे. या एकटेपणातलं माझं विश्व स्वायत्त होतं. ते खूपसं काल्पनिक होतं. अद्भुत होतं, गूढ होतं, मजेदार होतं, त्रासदायक होतं. कुठल्याही सॉफ्टवेअरच्या साहाय्याविना मी माझं एक व्हर्च्युअल जग बनवलं होतं. त्या जगात मी कंफर्टेबल होतो. मी सतत बाहेरच्या जगात जायचो आणि आतल्या जगात परतायचो. बाहेरच्या जगात मी अबोल होतो. आतल्या जगात बडबड्या होतो. मात्र ही बडबड कोणाला ऐकू जायची नाही. ह्या आतल्या जगातलं माझं रममाण होणं कोणाला दिसू नये याची मी खूप दक्षता घ्यायचो. त्यासाठी काळोखात राहायचो किंवा काळोख करून असायचो. माझ्या मनाची मशागत अशीच झाली. त्याचा फायदा झाला असावा.

रवींद्र : बाबा आणि टेंगशे रंगवताना गोचरातून अगोचराकडे जाण्याचा प्रयत्न तू केलास? हे अगोचर तू कसं स्पष्ट करशील? तुझ्या प्रत्यक्ष जगण्यातला त्याचा एहेसास तू कसा व्यक्त करशील?

जयंत : मी या प्रश्नाचं उत्तर देणार नाही. सगळ्याच प्रश्नांची तयार उत्तरं लेखकाने देऊ नयेत, असं मला वाटतं. काही प्रश्न समीक्षकांना, वाचकांनाही पडले पाहिजेत. मी माझ्या प्रत्यक्ष जगण्याशी माझ्या व्यक्तिरेखांची सांगड घालत बसलो तर ती आत्मचरित्रात्मक समीक्षा होईल. ती करण्यात मला स्वारस्य नाही. एखाद्याला तशी करायची असेल तर माझी हरकत नाही. गोचरातून अगोचराकडे जाणं म्हणजे काय? माणसांचं एक भौतिक जग असतं. पण संवेदनशील माणसांचं त्याच्याही पलीकडे एक आदिभौतिक जग असतं. ही माणसं ह्या दोन जगांत समांतरपणे वावरत असतात. जगण्यातला समतोल साधत असतात किंवा अभाव भरून काढण्याच्या जागा शोधत असतात. यातून आपल्याला या माणसांच्या बद्दल जे थेट कळतं, त्याच्या पलीकडचं काही खुणावू लागतं. त्यांच्या जगण्याचा एक अर्थ दिसतो, त्याच्या पलीकडे काही वेगळा अर्थ असल्याचं जाणवतं. आता तो वाचकांना- समीक्षकांना बाबा आणि टेंगशे यांच्या बाबतीत जाणवतो का, खुणावतो का, हे त्यांनी सांगावं. तू सांग.

रवींद्र : तुझ्या संहितेला जे अवकाश हवं असतं ते देणारं दिग्दर्शन, नेपथ्य, प्रकाश, संगीत असायला हवं. तसं हे सारं तुझ्या नाटकाला मिळालं, असा अनुभव कुठं आला



नाटककार विजय तेंडुलकर यांच्यासोबत



'अधांतर'च्या शतक महोत्सवी प्रयोगाला कवी नारायण सुर्वे, ज्येष्ठ पत्रकार कुमार केतकर, नाटककार विजय तेंडुलकर यांच्यासोबत

का? मुळात तू कवी आहेस. कवितेतलं अवकाश तुझ्या नाटकात असतं. ते अवकाश कुणी सादर करू शकलं आहे का?

जयंत : माझ्या 'अधांतर' या नाटकाचे दिल्लीच्या राष्ट्रीय नाट्य विद्यालयात जे प्रयोग झाले त्यांनी असा मला अनुभव दिला. अनिरुद्ध खुटवड याने ते नाटक तिथे दिग्दर्शित केलं होतं. त्याने या नाटकाचा व्यापक अवकाश शोधला आणि या शोधात सर्व कलावंतांना सामील करून घेतलं. त्या प्रयोगातले सगळे कलाकार हे राजस्थान, बिहार, झारखंड, चेन्नई, आसाम अशा भारतातल्या वेगवेगळ्या राज्यांतून आलेले होते. एकच कलाकार महाराष्ट्रातला होता, तोही विदर्भातला. या कुणालाच मुंबईतला गिरणी संप आणि गिरणगाव माहीत नव्हता. स्वत: अनिरुद्धदेखील बारामतीचा. त्यालाही नाटकातला भौगोलिक परिसर आणि त्यातल्या माणसांचा सामाजिक-सांस्कृतिक अवकाश माहीत नव्हता. पण त्याने तो जाणून घेतला आणि भरला. एक उदाहरण देतो. त्याने नाटक जिथे संपतं तिथे सर्व कलावंतांना त्यांच्या आहे त्या स्थितीत फ्रीज केलं. रंगमंचावर काळोख केला आणि फक्त घराची मागची भिंत प्रकाशमान केली. तिचा पडदा झाला आणि त्यावर गिरण्यांच्या ऊर्जितावस्थेपासून ते त्यांच्या संपानंतरच्या पडझडीपर्यंत अनेक छायाचित्रं त्या पडद्यावर दाखवली. त्यात गिरणगाव, गिरण्यांचा आतला भाग, यंत्रं, कामगार आणि कामगार कुटुंबीय यांच्या वेगवेगळ्या स्थिती आणि अवस्थांच्या प्रतिमा होत्या. त्या एकामागोमाग एक पडद्यावरून सरकत असताना कानावर पडत होती ती नारायण सुर्व्यांची 'सात वाजता सकाळी भोंगा आळवी भूपाळी सुरू होते पैली पाळी मोठ्या डौलात' ही गिरणीची लावणी. तीदेखील खुद्द नारायण सुर्व्यांच्या भरदार आवाजात. मागच्या प्रकाशामुळे रंगमंचावर उन्मळून पडलेल्या माणसांच्या प्रतिमा धुसरपणे दिसत होत्या. आतापर्यंत रंगमंचावर साकारलेल्या अनुभवाला आपोआप एक प्रचंड मोठा कॅन्व्हास मिळाला होता आणि एका वर्गाची शोकांतिका बघता बघता भव्य आणि गडद होऊन गेली. मी हे बघताना थरारून गेलो. हा माझ्या आयुष्यातला संस्मरणीय क्षण बनला. याबद्दल मी अनिरुद्ध खुटवडचा कायम ऋणी राहीन.

मला माझ्या लिखित शब्दाचा अर्थ नेमका पकडला गेलाय असं आणखी एकदा वाटलं ते 'टेंगशेच्या स्वप्नात ट्रेन' या नाटकाचा प्रयोग बघताना. तू ती कथा वाचली असशील तर लक्षात येईल की, तिला एक लय आहे. ती काही कविता नाही, पण तिची लय कवितेची आहे. ही कथा नाटक म्हणून माझ्या मुळीच डोक्यात नव्हती. तिचं नाटक होईल असं वाटलं ते शशांक शेंडेला. तो तीनेक महिने त्याच्या ग्रुपमध्ये कथेची नुसती वाचनं करत होता. मग त्याने ग्रुपमधल्या मुलांनाच काही सीन्स इम्प्रोव्हाइज करायला सांगितले आणि एके दिवशी मला बघायला बोलवलं. कथा काही वास्तववादी शैलीतली नाही; पण मुलांनी त्यातले सीन्स एकदम वास्तववादी पद्धतीनं उभे केले होते. मी शशांकला म्हटलं, असं नाटक होणार नाही. हे चुकीच्या दिशेने चाललंय. त्या रात्री आम्ही बऱ्याच इकडच्या तिकडच्या गप्पा मारल्या. नाटकाच्या आसपासच्या शक्यतांवर रेंगाळलो. आणि अचानक मला कथेत नसलेला, रेल्वे रुळांवरचे अपघातात मेलेले मुडदे उचलणारा गँगमन दिसला आणि अख्खं नाटकंच स्पष्ट झालं. त्याची कथेहून वेगळी घडण, त्यातली भाषा हे एकामागोमाग येत गेलं. पण विशेष म्हणजे नाटकाचा प्रयोग बघताना मला असं वाटलं की, दिग्दर्शकाला माझा प्रत्येक शब्द, संवाद आणि पात्रांची कृती तंतोतंत कळलेली आहे आणि त्याने ती अख्ख्या नटसंचाच्या

गळी उतरवलेली आहे. असा अनुभव नाटककारासाठी फार दुर्मीळ असतो. तू या नाटकाचा प्रयोग पाहिलास तो राज्य नाट्य स्पर्धेतला होता आणि तो वाईट झाला होता. पण इतर प्रयोग वेगळे होते. टेंगशेची भूमिका करणारा नितीन धंदुके, शशांकची पत्नी नीता शेंडे आणि गँगमनची भूमिका करणारा शशांक शेंडे यांचा अभिनय तर अचाट होता. नट रंगमंचावर आपल्या अस्तित्वाने किती संमोहक क्षण निर्माण करू शकतो याचा ते वस्तुपाठ होते. या प्रयोगातलं प्रकाश आणि संगीतसुद्धा संहितेने निर्माण केलेल्या अवकाशाला पूरक ठरणारं होतं.

रवींद्र : नाटककाराने सादरीकरणाचं तंत्र धुडकावून देऊन नाटक लिहावं असं माझं म्हणणं आहे. असं नाटक रंगकर्मींना एक आव्हान ठरू शकतं. त्यायोगे रंगभूमी अधिकाधिक विकास पावू शकते. 'विकास' हा शब्द ढोबळ झाला. त्यातून नवीन रंगभाषेचे शोध लागू शकतात. उदाहरणार्थ, शफाअत खानचं 'भूमितीचा फार्स', खानोलकरांचं 'एक शून्य बाजीराव', तेंडुलकरांचं 'नियतीच्या बैलाला' हे नाटकही नवीन रंगभाषा मागणारं आहे. मतकरींचं 'लोककथा ७८'. सगळी जड भाषा टाळून थोडक्यात असं म्हणूया की, ते नाटक रंगकर्मींना अडचणीत टाकणारं ठरू शकतं. इब्सेनचं 'Peer Gynt' हे नाटकही असंच आहे. तुझ्या डोक्यात एक ते 'पासवाला' रंगभूमीवर सादर व्हावं असं आहे. तेही रंगकर्मींना एक आव्हान आहे.

जयंत : तू म्हणतोस ते अगदी बरोबर आहे. थोर काही हे सगळे नियम धुडकावूनच होत असतं. नवं काही करायला व्याकरणाचे नियम मोडावेच लागतात. तू दिलेली उदाहरणंही बरोबर आहेत. नाटककाराने जे मांडायचं आहे ते कोणतेही दाब न घेता आणि पूर्वचौकटींचं ओझं न बाळगता लिहावं. ते समजून घेणारा कोणी तरी भेटतोच. त्यासाठी वाट बघायची तयारी मात्र पाहिजे. आपण चौकटी आधीच मान्य करून टाकल्या की काही विषय गर्भातच मरून जातात. त्यांना जन्म घेण्याचा हक्कच आपण नाकारतो. आताच 'झुंड' नावाचं समर खडस याने लिहिलेलं नाटक रंगभूमीवर आलं आहे. समरला नाटकाचं व्याकरण माहीत नाही. पण तो जे स्टेटमेंट करतो ते जोरकस आहे आणि आपल्याला काय म्हणायचं आहे हे त्याला पक्कं माहीत आहे. ते तो त्याच्या पद्धतीने बोलून मोकळा झाला. ते नाटक नाटकाचं तंत्र पूर्ण माहिती असलेल्या प्रदीप मुळ्ये याने दिग्दर्शित केलं आणि एक उत्तम प्रयोग साकार केला.

रवींद्र : रंगभाषा म्हणजे काय? व्याख्या करू शकशील का? मला हा शब्द नेहमी कोड्यात टाकतो. परत ती नवनवी सापडते म्हणे. ह्या आग्रहाने तर मी गोंधळून जातो. अनेक युवा रंगकर्मी गोंधळून जातात.

जयंत : प्रत्येक कलामाध्यमाची स्वत:ची एक भाषा असते आणि ती एकच एक नसते. त्या माध्यमात काम करण्यासाठी कलावंत जी साधनं वापरतो त्यातून ती घडत जाते. नाटकाच्या बाबतीत 'रंगभाषा' असा शब्दप्रयोग वारंवार वापरला जातो. त्याची व्याख्या मला नाही करता येणार. पण माझ्या मते रंगभाषा कशी घडते, हे मी सांगू शकतो. नाट्यमाध्यमात व्यक्त होणारा अनुभव रंगमंचावर साकारताना जसे लेखकाचे शब्द असतात तसं नटाचं शरीर असतं, त्याचा आवाज असतो. त्याच्यावर सोडला जाणारा कमी-अधिक तीव्रतेचा प्रकाश असतो, त्याच्या शब्दांना अधोरेखित करणारा किंवा शब्दांच्या दरम्यानचा अवकाश भरून टाकणारा ध्वनी असतो, संगीत असतं, रंगमंचाच्या अवकाशात विशिष्ट स्थलावकाश निर्माण करणारं नेपथ्य असतं, नटाच्या रंगमंचीय अस्तित्वाला नेमका अर्थ देणारे रंगभूषा, वेशभूषा आदी घटक असतात. या सर्वांच्या समुच्चयातून रंगमंचाच्या पोकळीला जो आकार प्राप्त होतो किंवा तिच्यात जे आकार निर्माण होतात, नाद आणि शब्दांचे अर्थ निर्माण होतात, जे ताण निर्माण होतात, भावनात्मक-विचारात्मक क्षण निर्माण होतात आणि आपल्या समोरच्या दृश्यरूपाला जी चित्रात्मकता प्राप्त होते याला मी रंगभाषा समजतो. समजा मी एखाद्या नाटकाची संहिता जरी वाचली असेल तरी तिचा प्रयोग मला बघावासा वाटतो; कारण मला तो अनुभव साक्षात रंगमंचावर घडताना घ्यायचा असतो. म्हणजेच मला तो नाटकाच्या भाषेतून- रंगभाषेतून- घ्यायचा असतो. ही भाषा लिखित संहितेपेक्षा वेगळी असते. मी श्याम मनोहरांचं 'दर्शन' हे नाटक वाचलं होतं. त्यातलं नाटककाराचं विधान माझ्यापर्यंत पोचलं; पण त्याचा प्रयोग कसा होईल हे काही मला दिसेना; पण तू दिग्दर्शित केलेला प्रयोग मी पाहिला आणि मी चाट झालो. तुला त्या नाटकाची व्यक्त होण्याची रंगभाषा नेमकी सापडली होती. तो अनुभव अद्भुत होता. आनंददायक होता. मला माहिती आहे, रंगभाषा म्हणजे काय हा तुला कूटप्रश्न वाटत असला तरी ती तुला आतून कळलेली आहे. ती प्रत्येक वेळी नाटकाच्या प्रकृतिगणिक वेगळी असणारच. तू चंप्रचं 'समतोल' करताना रंगभाषा वेगळी असते

अनुक्रमणिका

आणि पु. शि. रेग्यांचं 'सावित्री' करतोस तेव्हा वेगळी असते. ती मुद्दाम निर्माण करायला गेलं की तो अट्टहास ठरतो. चांगला दिग्दर्शक त्याला आव्हान देणाऱ्या संहितेच्या शोधात असतो. अशी संहिता जेव्हा त्याला सापडते तेव्हा तो वेगळी रंगभाषा शोधतोच. कधी ती त्याला इंस्टिंक्टिव्हली सापडते, कधी चिंतनातून सापडते. अनेक सर्जनशील रंगकर्मी एकत्र येऊन नवी रंगभाषा जन्माला घालतात. 'घाशीराम कोतवाल' हे याचं सर्वोत्तम उदाहरण आहे.

रवींद्र : एकंदरीत मराठी रंगभूमीचा प्रवास, प्रेक्षकांच्या अभिरुचीचा प्रवास, तुझा नाटककार म्हणून प्रवास, सतत बदलत गेलेलं भवताल, ह्या सर्वांमधील घर्षणातून किंवा संवाद-विसंवादातून जे काही मराठी नाटक तुझ्यासमोर उभं आहे, जे काही नवीन लेखक निर्माण होताहेत, ह्यांच्या आजच्या स्थानाला कुठली भूमी आहे असं तुला वाटतं? हा तुला प्रश्न विचारावासा वाटला; कारण तू कुठलीही वैयक्तिक महत्त्वाकांक्षा नसलेला एक लेखक आहेस. आणि आजच्या जमान्यात करिअरला जास्त महत्त्व आहे. तू ह्यावर एक साक्षेपी आणि दिशादर्शक, समतोल उत्तर देशील.

जयंत : मराठी रंगभूमीचा प्रवास मला नेहमी बुचकळ्यात टाकतो. मराठी रंगभूमी ही देशातली प्रागतिक रंगभूमी म्हटली गेली तरी ती सतत वाढत अथवा पुढेच गेली आहे असं दिसत नाही; किंबहुना ती दोन पावलं पुढे आणि चार पावलं मागे अशीच सरकताना दिसते. आजही ती कौटुंबिक परिघातच रमते. या कौटुंबिकतेची चौकट शहरी, मध्यमवर्गीय आणि संवेदनशीलता ब्राह्मणी आहे. ही चौकट जराही खिळखिळी झालेली नाही. मूल न होणं हा आजही मराठी नाटकांसाठी महत्त्वाचा विषय असतो. 'गिधाडे', 'सखाराम बाइंडर', 'अवध्य'सारख्या नाटकांनी सेन्सॉरशिपच्या विरोधात लढा दिला तरी त्यानंतर पन्नास वर्षांनीही आम्हाला नाटकात शिव्या चालत नाहीत. लैंगिक संबंधांवर बोललं किंवा ते दाखवले की आम्ही दचकतो. राजकीयतेचं आम्हाला वावडं आहे. याला छेद देणारी जी नाटकं येतात ती अपवाद ठरावीत अशी सोवळी परिस्थिती गेल्या काही वर्षांत निर्माण झाली आहे. साठ आणि सत्तरच्या दशकात खरंच रोमहर्षक स्थिती होती. वाटलं रंगभूमीचा आलेख उंचावत ती उत्कर्षाचं टोक गाठेल; पण तसं झालं नाही. आम्ही नव्वदच्या दशकात जी नाटकं लिहिली, सादर केली त्यांनी खरं तर मराठी नाटकांची कोंडी फोडली होती. वर ज्या चौकटीचा मी उल्लेख केला ती चौकट मोडली होती; पण या काळातल्या नाटकांकडे प्रेक्षकांनी पाठ फिरवली आणि कालांतराने नाटकांनी आपली मूळ चौकट पुन्हा सांधली. व्यावसायिक रंगभूमीवर गेल्या दहा वर्षांत एक 'देवबाभळी' आणि आता आलेलं 'झुंड' ही नाटकं सोडली तर आपला विचार आणि जाणिवा हलवणारं नाटक पाहिल्याचं मला आठवत नाही. प्रायोगिक रंगभूमी तर जवळ जवळ थांबली आहे. अतुल पेठे, मोहित टाकळकर, रवींद्र लाखे, प्रदीप वैद्य एवढी सतत नाटकच करणारी नावं सोडली तर सामसूम आहे. प्रायोगिक-समांतर नाटक करणं अवघड झालंय आणि अशा नाटकांना नट मिळत नाहीत. युगंधर देशपांडे, प्राजक्त देशमुख, दत्ता पाटील, स्वप्नील चव्हाण असे आश्वासक तरुण नाटककार आहेत. ते उत्तम लिहीत आहेत. असे आणखीही काही असतीलच. अभिनयनिपुण कलावंत मोठ्या प्रमाणात दिसतात. पण नव्या पिढीकडे आज नाटक करायला वेळ नाही. ते नाटक जरूर करतात पण फावल्या वेळात. जेव्हा त्यांच्याकडे मालिका नसते, फिल्म नसते तेव्हा ते नाटकात दिसतात; पण याचा अर्थ त्यांना नाटकाविषयी ममत्व नाही असा मुळीच नाही. ते अशा काळात वावरताहेत जिथे काळ त्यांच्यावर हरघडी स्वतःला सिद्ध करण्याची सक्ती करतो आहे. जगण्यासाठी त्यांना कलेच्या बाजारात स्वतःचं कौशल्य विकायला दरदिवशी उभं राहावं लागतं आहे. या विपरीत काळात ते धावण्याच्या शर्यतीत उतरलेले असहाय कलावंत आहेत. त्यांना थबकून विचार करायची उसंत नाही. नाटक ही धावतपळत नव्हे तर त्या माध्यमात सतत विचार करून तिच्या शक्यता आजमावत गंभीरपणे करून बघण्याची गोष्ट आहे. हा गंभीरपणा आणि चिंतनशीलता कुठल्याही कलाप्रकारात अभिव्यक्त होण्यासाठी आवश्यक आहे. या गोष्टी नसतील तर कोणत्याही कलेच्या भूमीवर पाय रोवून उभं राहणं अशक्य आहे. अन्यथा तुम्ही सर्व ठिकाणी असलात तरी प्रवासीच असता.

• • •

(जयंत पवार यांच्या, 'युगवाणी' करिता योजलेल्या प्रस्तावित प्रदीर्घ मुलाखतीचा हा पहिला भाग आहे. हा भाग त्यांच्या नाट्यलेखनावर आणि रंगभूमीवर केंद्रित आहे. मुलाखतीचा यापुढील भाग त्यांच्या कथालेखनावर आणि कथात्म साहित्यावर केंद्रित असेल. - संपादक)

अनुक्रमणिका

दृश्यकला : चित्रकला

चित्रकार अरुण मोरघडे

रंग लागो यार फकिरी में

सुभाष तुलसीता



विदर्भातील ज्येष्ठ आणि नामवंत चित्रकार श्री. अरुण मोरघडे यांचा जन्म १४ ऑगस्ट १९२७ चा आहे. चित्रकलेचे शिक्षण त्यांनी १९५७ मध्ये मुंबईच्या सर जे जे स्कूल ऑफ आर्टस्‌मधून घेतले. त्यानंतर आपले संपूर्ण जीवन त्यांनी चित्रकलेला वाहून घेतले. मुख्यतः जलरंग आणि तैलरंगात त्यांनी चित्रे केलेली आहेत. मूर्त आणि अमूर्त या दोन्ही शैलीतील चित्रे त्यांनी काढली आहेत. आदिवासी जीवनाचे घटक त्यांच्या अनेक मूर्त शैलीतील चित्रांमधून विशेषत्वाने आढळून येतात. आज वयाच्या ९४ व्या वर्षीही ते कलासाधनेत पूर्णवेळ व्यग्र असतात.

सुभाष तुलसीता
१२, प्रणव अपार्टमेंट,
प्रेरणा हाऊसिंग सोसायटी,
मनिषनगर, नागपूर
भ्रमणभाष : *९३७१५९९९२३*

अरुण मोरघडे यांचा ६५ वा वाढदिवस होता. एका हिंदी वर्तमानपत्रात मी बातमी वाचली. मी पर्णचित्राचं एक शुभेच्छापत्र तयार केलं - एक वटवृक्ष दाखवला. त्यात ६४ अस्ताला जातोय व ६५ चा उदय होतोय, असं त्यांना पाठवलं. काही दिवसांतच त्यांचं एक पोस्टकार्ड आलं. तुमचं शुभेच्छापत्र खूप आवडलं. तुम्हाला भेटायचं आहे. तुम्ही येता की मी येऊ? अरुण मोरघडे, चित्रकार, कैलाश टॉकिजच्या मागे, जागनाथ बुधवारी, नागपूर व सोबत एक सुंदरसं रेखाचित्र. एवढ्या मोठ्या चित्रकारानं लगेच उत्तर दिलं व भेटायची इच्छा व्यक्त केली. मी तर पार हवेतच गेलो.

माझा एक मित्र शिल्पकारीच्या शिक्षणातून नुकताच बाहेर पडलेला. नाव कौशल. तो व मी सायकलने बजाजनगर ते जागनाथ बुधवारी दि. १५-०९-१९९१ ला रवाना झालो. घर लवकरच सापडलं. ते आपल्या स्टुडिओत चित्र रंगवत बसले होते. स्टुडिओ घराजवळच. एका शक्तिशाली देवाच्या डोक्यावर एक अवलिया चित्रकार आपली रंगधुनी जमवताना आम्ही पहिल्यांदाच पाहात होतो. या गोष्टीला झालीत २९ वर्षं.

आता त्यांचं वय आहे फक्त ९४ वर्षं. २९ वर्षांपूर्वी मी त्यांची आर्ट ऑफ लिव्हिंग पाहिली होती, अगदी एवढ्या तीन दशकांनंतरही काहीही बदल नाही.

विपरीत परिस्थितीतही, आपली एकाग्रता कशी कायम ठेवावी, कौटुंबिक संकटाच्या काळात-आर्थिक विपन्नावस्थेत कधीही न डगमगता आपल्या कलेशी इमान राखून, विविध रंगांशी खेळून जीवनात येणाऱ्या अनेकानेक ग्रे शेड्सना आपल्या ब्रशच्या फटकाऱ्यानं कसं रंगमय करायचं हे मोरघडे सरांकडून शिकावं. त्यांच्यावर कुठेही लिहून आलं - छापून आलं - सत्कार झाला तर अगदी लहान मुलांसारखं - निरागसतेनं आनंदून सर्व मित्रांना-शिष्यांना पुन्हा पुन्हा त्या पेपरचं कात्रण दाखवावं ते मोरघडे सरांनीच.

अनुक्रमणिका

सच्च्या कलावंताचं आयुष्य खडतर असतं. दुःखाचे योग त्याच्या पाचविला पुजलेले असतात. यांच्या आयुष्यात सुख म्हणजे प्रखर उन्हाळ्यात सापडणारं वाळवंटातलं पाणी.

मोरघडे सरांचं आयुष्य हे सहा तास लांबींच्या दीर्घ चित्रपटातही मावणार नाही असं. नियती त्यांना काळा रंग फासायच्या तयारीतच राहायची.

त्यांचं लग्न अगदी लहानपणीच झालेलं. पत्नी कौशल्याबाई - गौर वर्णीय, छोट्या बांध्याच्या, हसरा चेहरा. शिक्षणाचा वा कलेचा गंध नसला तरी त्या सतत आपल्या रंगदेवतेच्या पाठीशी त्यांच्या कलेत कुठेही बाधा येऊ नये म्हणून झटत. सरांच्या आयुष्यात ४५व्या वर्षी एक तरुणी आली. नाव गीता गाडे. ती त्यांच्या रंगकलेवर फिदा झाली. अडीअडचणीत मदत करू लागली. सरांच्या विविध रंगांच्या पॅलेटमध्ये प्रणयाचा रंगही सजू लागला. पेंटिंगमध्ये आणखी निखार येऊ लागला.

इकडे कौशल्याबाईंना त्यांच्या पॅलेटमध्ये व चित्रांमध्ये ग्रे छटा दिसू लागली. नवा बदल जाणवायला लागला होता. हा बदल जर आपल्या रंगदेवतेच्या आयुष्यात नवी झळाळी देत असेल तर तो बदल स्वीकारायचा असा निर्णय कौशल्याबाईंनी घेतला. भला मोठा दिलदारपणा. सवत घरात आणली. त्यांचं लग्नच लावून दिलं.

आता सरांच्या ब्रशचे फटकारे नव्या उमेदीने स्पंदित होऊ लागले. प्रत्येक फटका मधुर नादमय जाणवू लागला. गरिबी मात्र पाठ सोडायला तयार नव्हती. तीसुद्धा कौशल्या-पूजा यांच्यासोबतच नांदत होती. कौशल्या बाईंना आता दोन-दोन सवती. एक गीता व दुसरी गरिबी. त्यांच्या पोटची एक मुलगी व सवतीच्या दोन मुलींचा सांभाळ. मिळकत नियमित व निश्चित अशी नव्हती. त्यामुळे संपन्नतेचा रंग त्यांच्या पॅलेटमध्ये कधी चढलाच नाही. म्हणतात ना की, नियतीने एखाद्याची परीक्षा घेण्याचे ठरविले की संकटांची मालिकाच सुरू होते. तिने डाव साधला. दिवाळीच्या दिवशीच त्यांच्या आयुष्यात अंधार दाटून आला.

गीताचे साडीच्या पदराला दिवा लागल्यामुळे जळून निधन झाले. सर सैरभैर झाले. कौशल्याबाई पुन्हा एकदा आपल्या रंगदेवतेच्या मागे खंबीरपणे उभ्या झाल्या. आपलं सारं मातृत्व त्यांनी सवतीच्या दोन छोट्या बछड्यांना बहाल केलं.

आता काळवंडलेल्या पॅलेटला पूर्वरूप येऊ लागले. सुबत्तेचा रंग मात्र रुसूनच होता. जीवनाची फरफट सुरूच होती. रंगफकिराच्या कलाप्रवासात मात्र ग्रे छटा कधीच बाधा बनू शकली नाही.

व्यक्तिचित्रणात सरांचा हातखंडा होता. चेहऱ्याचा आतून शोध घेऊन तो कॅनव्हासवर किंवा कागदावर चितारणं म्हणजे यांच्या दाये हात का खेल. सामान्य माणसांसोबतच अतिसामान्य माणसांची व्यक्तिचित्रं त्यांना ख्याती देऊ लागली. गो.नी. दांडेकर, गंगाधर गाडगीळ, कवी अनिल, डॉ. भाऊसाहेब कोलते, डॉ. वसंतराव देशपांडे, डॉ. श्रीराम लागू, नरहर कुरुंदकर, दादा धर्माधिकारी, मधुकर केचे, डॉ. भालचंद्र फडके, राम शेवाळकर, म.ना. लोही, वसंतराव धोत्रे, आंतरराष्ट्रीय ख्यातीचे चित्रकार सय्यद रजा, के.एच. आरा, याकुबभाई मलक, बापुसाहेब आठवले, विनायक मसोजी अशी ही यादी आणखी लांब होऊ शकते.

व्यक्तिचित्रणाव्यतिरिक्त रेखाचित्र हा एक वेगळा. अभ्यासाचा विषय. जीवनाचे एवढे वैविध्य. पैलू दाखवणारी रेखाचित्रं माझ्या तरी पाहण्यात आली नाहीत. ते आपल्या रेखाचित्रांमध्ये एकीकडे स्त्रीच्या वेदना-घालमेल मांडतात. तर दुसरीकडे नारीच्या उत्तुंग भरारीच्या अभिलाषा मांडतात. नारीतला अनुराग - आसक्ती - अगतिकपणा - सामाजिक भय - बंदिस्तपणा - घायाळ मन - उद्ध्वस्त जीवन - आक्रंदन रेखाटतात. तसेच स्त्रीशक्तीचं रूपही त्यांच्या रेखाचित्रांमध्ये दिसतं. स्त्रीमधील वीरांगना - तर वेळप्रसंगी ती दाखवत असलेली आपलं क्रोधरूप दिसतं. अगदी चंडिका बनून तसेच तिचं सौंदर्यरूप - शृंगार - उन्माद - रूपगर्वित रूपक व लज्जाभाव हे सारं त्यांच्या रेखाचित्रात उतरतं.

डॉ. भारती सुदामे यांनी आपला प्रबंध - 'हिंदी और मराठी मनोवैज्ञानिक उपन्यासोंका अनुशीलन'च्या एका परिशिष्टात मोरघडे सरांच्या निवडक १५ रेखाचित्रांचा अभ्यास केला आहे. त्या म्हणतात - या रेखाकृतींच्या प्रत्येक भागावर भाष्य करता येईल. त्यांच्या प्रत्येक रेखाकृतीत एक विशिष्ट अर्थ दडलेला आहे. या रेखाकृतीमध्ये मनोवैज्ञानिक सृष्टीत सापडणारी विखंडता, हीनता, प्रभुत्वभावना, कामवासना, परिवर्तनाची भावना, या सगळ्या गोष्टी सापडतात.

सरांना आदिवासींचा विशेष लळा. त्यांचं जीवन, त्यांचं राहणीमान, त्यांची संस्कृती, त्यांचा पेहराव, त्यांचे दागिने यांचा सारा अभ्यास करण्याकरिता त्यांनी बस्तर, जगदलपूर, मेळघाट, पचमढी, भामरागड इत्यादी आदिवासी ठिकाणांना भेटी दिल्या. सोबत जनवादी

अनुक्रमणिका



कवी कुलगुरू कालिदास संस्कृत विद्यापीठाचे कुलगुरू श्रीनिवास वरखेडी यांच्या हस्ते सत्कार स्वीकारताना अरुण मोरघडे.



मा. राज्यपालांच्या हस्ते ८ जानेवारी २०२० रोजी जहांगीर आर्ट गॅलरी, मुंबई येथे वयाच्या ९३ व्या वर्षी विशेष जीवनगौरव कला पुरस्कार स्वीकारताना अरुण मोरघडे.

साहित्याचे अभ्यासक प्रा. या.वा. वडस्कर असायचे.

नंतर 'बस्तर : एक हाट' या शीर्षकाने त्यांनी आदिवासींना आपल्या चित्रांमध्ये साकार केले.

अमूर्त चित्रांमध्येही त्यांनी हात आजमावला, 'वेदनेचे रंग' नावाचे त्यांचे अमूर्त चित्रांचे प्रदर्शनही चांगलेच गाजले. आपल्या विविध रंगी अर्थात उदासी, दुःख, वेदनामय असलेल्या आयुष्यपटाची गोधडी या रंगफकिराने चितारली.

सरांचं जुनं कवेलूंचं घर मला नेहमी रंगऋषीचा महाल वाटायचं. मात्र पावसाला सुरुवात झाली की कौशल्या आई व कलाश्री त्यांची छोटी लेक घरातील छोटी-मोठी भांडी शोधायला धावायच्या. कुठे कुठे लावायची? प्रत्येक वेळेस नवीन स्थान निवडायचं - गळणारं पाणी. त्या वेळेस 'अरुण' नावाच्या या रंगफकिराचं तेज गळून पडायचं. सर सैरभैर व्हायचे. त्यांच्या चेहऱ्यावरील अगतिकता मला स्पष्टपणे दिसायची. उभ्या आयुष्यात आपल्या आधारस्तंभाला व चिमण्या-पाखरांना आपण एक सुरक्षित छत देऊ शकलो नाही ही बोच त्यांना आतून सलायची. भांड्यात कोसळणारी प्रत्येक धार त्यांना आतून आणखी ओलचिंब करून जायची. तो ओलावा मला त्यांच्या डोळ्यांत दिसायचा. (तो मलाही भेदरवून स्पर्श करायचा.) त्याला त्यांनी कधी डोळ्यांच्या बाहेर येऊ दिलं नाही.

मातीच्या कुडाची एक जाडी भिंत आता आधार सोडायला लागली होती-भेगा जागोजागी स्पष्टपणे चिडवू लागल्या होत्या. एकदा मी सरांना म्हटलं - सर या भिंतीला रंगवून टाका - आणखी काही काळ तग धरून राहील. ते विमनस्कतेने हसले - म्हणाले, 'आणि तरीही पडली तर?' मी म्हटलं :

हो जायेगा अमर,
हर खंड
रेखाओं में बसा हुआ
रंगो में रचा हुआ...

त्याच वेळेस त्या भीतिदायक भिंतीवर मी हिंदीत कविता लिहिली. यातील या शेवटच्या ओळी.

अचानक नियतीनं त्यांच्या दिशेनं कूस बदलली. शहरालगत असलेल्या वडिलोपार्जित जमिनीचा सौदा झाला. काही वाटा यांना मिळाला. सर्वप्रथम त्यांनी जुनं घर तोडून त्या ठिकाणी सिमेंट-क्राँक्रिटचं पक्क घर बांधायला सुरुवात केली. त्यांनी आपल्या सहचारिणी व आता मोठ्या झालेल्या पिलांना न गळणार कायमचं छत दिलं. मी म्हटलं - गुरुजी, आता पावसाळ्यात भांडीकुंडी शोधावी लागणार नाही. ते खुदकन हसले - अगदी तळातून. त्यांच्या त्या हसण्याने मीसुद्धा मोहरलो अगदी तळातून.

२००७ - घर बांधून पूर्ण झालं. परंपरेनुसार वास्तुशांती-पूजापाठ झाली. दिवसभराचा त्राण-ताण आनंदात कुणालाच जाणवला नाही. नीजानिज झाली. कौशल्या आईंना मध्यरात्री खोकल्याची उबळ आली नि त्यांचा श्वास थांबला. नेहमीसाठी पुन्हा नियतीने आपला क्रूर खेळ सरांसोबत खेळला होता. या कणखर अवलियाला मी पहिल्यांदा कोसळताना पाहात होतो. वर्षानुवर्षे साठून राहिलेला तळातला ओलावा आता मात्र बांध फुटल्यागत

बाहेर आला.

रंगपॅलेट पार धुऊन निघाली – ब्रश थांबला. हा रंगऋषी पूर्णपणे उदासला. काळ्या रंगाव्यतिरिक्त कुठलाच रंग त्यांना दिसेनासा झाला. मला मूड शोधायची गरज नाही म्हणत झपाटल्यागत रंगांशी खेळणारा हा रंगफकीर आता आपल्या शिष्यांकरिता–स्नेहीजनांकरिता 'फिकर' वाढवणारा झाला. मी फोन करून विचारायचो, सर कामाला सुरुवात केली का? सर म्हणायचे नाही. हिंमत होत नाही ब्रश पकडायची. मूड बिलकूल लागत नाही. मला मूडचा रोग नाही म्हणणारे सर जेव्हा खचून असे म्हणायचे तेव्हा त्यांच्यासोबत मीसुद्धा खचतोय असं मला वाटायचं. त्यांच्या त्या धबधब्यासारख्या कोसळणाऱ्या उत्साहात मी भिजत आलोय आणि आता हा धबधबा जवळपास आटल्यागत झाला होता.

एखाद्या देवाच्या डोक्यावर एखाद्या माणसानं वावर केल्याचं कुणी कधी ऐकलं किंवा पाहिलं नसेल. मोरघडे सरांचा स्टुडिओच मारुतीच्या देवळावर होता. कित्येक वर्षं हा देव त्यांच्यावर कधी कोपला नाही. त्यांनी कधी स्टुडिओच्या पायऱ्या चढता–उतरताना त्या देवाला खूश ठेवण्यासाठी नमस्कार केला नाही. ना त्या देवाच्या दारात ते कधी गेले. तरीही तो दगडी देव कोपलाच.

आपल्या स्टुडिओत उत्तमोत्तम कलाकृती त्यांनी घडवल्या. आमच्या मैफिली तिथेच रंगायच्या. खूप आठवणी तिथल्या. कौशल्या आई गेल्यानंतर तो स्टुडिओ ओकाबोका झाला. जेव्हा संपादक कवी–लेखक पुष्पेंद्र फाल्गुन यांना त्यांच्या 'फाल्गुन विश्व' मासिकाचा 'मोरघडे विशेषांक' काढायचा होता तेव्हा त्यांचा फोटो शूट करण्याकरिता मी, संगीता महाजन यांना तेथे घेऊन गेलो, तेव्हा त्या स्टुडिओची दशा पाहिल्यावर अक्षरशः मी पाणावलो. एक उद्ध्वस्त कलामंदिर मी पाहात होतो. एवढ्यातच कळलं की, ती जागा त्यांनी तेथल्या धार्मिक विश्वस्त संस्थेला परत केली. तेथला मारुतीरायाही उदासला असावा.

अरुण मोरघडे सरांवर डॉ. प्रा. रत्नाकर भेलकर सरांनी संपादित केलेलं – 'रंगधून : साज व गाज', नंतर मी व पत्रकार संजय मेश्राम आम्ही संपादित केलेलं. 'संगती रंगाची' हे पुस्तक व अलीकडे चित्रकार प्रदीप पवार यांनी अगदी कलात्मक सौंदर्यदृष्टी ठेवून साकारलेलं अभ्यसनीय 'कलात्मक रेखाचित्र' हे पुस्तक प्रकाशित झालंय.

२०१८ ला अरुण मोरघडे, दीनानाथ पडोळे व नाना मिसाळ या तिघांनी मिळून तिघांच्या आद्यक्षरावरून 'अनादी' हे चित्रप्रदर्शन भरवलं आणि इथूनच सर पुन्हा रंग–ब्रश–कॅनव्हासकडे वळले. 'अनादी' चित्रप्रदर्शन म्युझियमच्या (अजब बंगला) तात्पुरत्या कलादालनात भरलं. रंग–रसिकांनी भरभरून प्रतिसाद दिला. चर्चा ऐकून युवा चित्रकार व कला संग्राहक मिलिंद लिंबेकर तेथे पोहचले. सरांची चित्रं बघून ते अचंबित झाले. त्यांनी सरांचं मोल ओळखलं. चित्र खरेदी केलीत व पुन्हा नवीन चित्र मालिका बनवण्याची विनंती करून ती खरेदी करण्याची तयारी दर्शवली.

आता सरांचा उत्साह पुन्हा धबधब्यासारखा बरसतोय. रोज पाच तास रंगकार्य करतात. मोठ्या साईजची १०० चित्रं तयार करायची आहेत म्हणतात.

चित्रकार प्रभाकर पाटील व चित्रकार प्रा. विकास जोशी, विवेक जठार, संदीप डोंगरे आदींच्या सहकार्याने सरांच्या पेंटिंग्सना या वर्षी मुंबईच्या जगविख्यात जहांगीर आर्ट गॅलरीत स्थान मिळाले. महाराष्ट्र शासनाने त्यांना रोख एक लाख, शाल व श्रीफळ देऊन कलामहर्षी म्हणून सन्मान केला. वयाच्या ९४व्या वर्षी चित्रकार अरुण मोरघडेंचा कलाप्रवास नव्या अरुणोदयामुळे पुन्हा तेजोमय झाला.

शुभेच्छा सर! अनंत शुभेच्छा!!

• • •

अनुक्रमणिका

अरुण मोरघडे यांची रेखाटने









अनुक्रमणिका









अनुक्रमणिका

पोवारी बोलीचे स्वरूप

ज्ञानेश्वर टेंभरे

ब्रिटिश राजवटीच्या काळात केलेले शासकीय सर्वेक्षण, जनगणना व जिल्ह्यांच्या राजपत्रांवरून अशी माहिती प्राप्त झाली आहे की, तत्कालीन मध्यप्रांत व बेरारचा *(Central Provinces and Berar)* वैनगंगा जिल्हा जो भोसल्यांच्या काळात 'वैनगंगा प्रांत' या नावाने प्रस्थापित करण्यात आला होता त्याला इंग्रजी राजवटीमध्ये सन १८२१ मध्ये बालाघाट व भंडारा या दोन जिल्ह्यांमध्ये विभाजित करण्यात आले. सन १९५६ मध्ये बालाघाट जिल्हा मध्यप्रदेश राज्यात व भंडारा जिल्हा महाराष्ट्र राज्यात समाविष्ट करण्यात आले. काही दशकांपूर्वीच भंडारा जिल्ह्याचे विभाजन होऊन भंडारा व गोंदिया या दोन स्वतंत्र जिल्ह्यांची पुनर्निर्मिती करण्यात आली आहे.

सर्वप्रथम जेव्हा संपूर्ण भारताची जनगणना व जातींचे सर्वेक्षण झाले (*Central Provinces Gazateer* सन १८६७, भंडारा जिल्हा गॅझेट १९०७, रसेलकृत ग्रंथ *Castes and Tribes of Central Province* व डी.एम. मुजुमदार लिखित *Races and Culture of India* त्यामध्ये असे लक्षात आले की, भंडारा, बालाघाट व सिवनी जिल्ह्यांमध्ये पोवार या जातीचे लोक बहुसंख्येने राहतात आणि त्यांची वेगळी अशी 'पोवारी भाषा' आहे, ज्याद्वारे ते घरगुती, सामाजिक व सांस्कृतिक विचारांची देवाणघेवाण करतात. काही काळानंतर असे लक्षात आले आहे की, या पोवार जातीचे वास्तव्य नागपूर, वर्धा (कारंजा क्षेत्र), छिंदवाडा व बैतुल ह्या जिल्ह्यांतही आहे आणि ते पोवारी भाषेत एकमेकांशी संवाद साधतात. प्राचीन काळात ज्या ज्या ठिकाणी पोवारांची दाट वस्ती होती त्या त्या ठिकाणी पोवारी भाषा ही फक्त पोवारांचीच बोलीभाषा नसून संपूर्ण ग्रामस्थ ह्या बोलीभाषेचा वापर करत होते.

विसाव्या शतकात शिक्षणाची सुरुवात झाली. पोवार समाजातसुद्धा शिक्षणाचा प्रचार व प्रसार सुरू झाला. शिक्षणाचे माध्यम मुख्यतः मराठी, हिंदी किंवा इंग्रजी असल्यामुळे शिक्षित वर्गामध्ये त्यांची मातृभाषा पोवारीचे स्थान हळूहळू हिंदी व मराठी भाषांनी हस्तगत केले. या सामाजिक परिवर्तनाचा असा दुष्परिणाम झाला की, पोवारी भाषेचा वापर हळूहळू कमी होत गेला. आज तर ही परिस्थिती आहे की, 'पोवारी बोली' ही फक्त अशिक्षित, ग्रामीण किंवा गरीब पोवार लोकांची बोलीपर्यंत सिमित झालेली आहे. त्यामुळे जी पोवारी बोली

डॉ. ज्ञानेश्वर टेंभरे
४४, विजयनगर, दक्षिण अंबाझरी मार्ग, नागपूर - ४४० ०२२
मो.: ९०९६०८८४३६
संपर्क :
dbtembhare@gmail.com

अनुक्रमणिका

पोवार जातीची मातृभाषा होती, जी प्राचीन काळापासून त्यांची वारसा होती ती आता भविष्यामध्ये पूर्णपणे लुप्त होण्याची भीती निर्माण झाली आहे.

भाषा अभ्यासक विद्वानांना असे आढळून आले आहे की, पोवारी भाषा ही मुख्यतः राजस्थानी-मालवीचे प्रतिरूप आहे, ज्यामध्ये काही प्रमाणात हिंदी, मराठी, गुजराती, बघेली, मरारी व बुंदेली या भाषांचे मिश्रण आहे. सध्याच्या काळात काही इंग्रजी शब्दांनीसुद्धा या भाषेत स्थान प्राप्त केलेले आहे, जसे - स्टेशन, बस, मोटर, टीम, टॅक्स, पेन, पेन्सिल, टेबल, बेंच, प्लाट, पँट, कोट इत्यादी.

पोवारी भाषा ही 'कथित भाषा' किंवा बोलली जाणारी भाषा आहे. पोवारी भाषेतील 'विवाहगीते' प्रसिद्ध आहेत. प्रसिद्ध भाषाविद्वान आर.व्ही. रसेल यांनी या विवाहगीतांची समीक्षा आपल्या *Castes and Tribes of Central Provinces* या ग्रंथात केली आहे. पोवारी भाषेमध्ये लोकगीते तर भरपूर आहेत; परंतु गद्य साहित्याचा अभाव आहे (पवारी ज्ञानदीप : ज्ञानेश्वर टेंभरे, २०११).

पोवारी भाषेचे व्याकरण पोवारी लिपीच्या रूपात देवनागरी किंवा ब्राह्मी लिपीचे जोरदार समर्थन करते. तसेच हिंदी भाषेच्या उपभाषा खडीबोली, व्रजभाषा, हरियाणवी, बुंदेली, कनौजी, बघेली, छत्तीसगडी, अवघी, मारवाडी, मेवाती, जयपुरी, मालवी, पहाडी, मगधी, भोजपुरी, मगही आणि मैथिली या भाषांशी पुष्कळसे साम्य आहे. त्यामुळे पोवारी भाषेचा विकास खालीलप्रमाणे झाला असावा असे वाटते :

भाषा - हिंदी - उपभाषा - राजस्थानी - मालवी - पोवारी.

हिंदी भाषेच्या उपभाषा खड़ीबोलीमध्ये प्रसाद यांनी 'कामानयी', व्रजभाषेमध्ये सूरदास यांनी 'सूरसागर' व अवघी बोलीमध्ये तुलसीदास यांनी 'श्रीरामचरितमानस' या ग्रंथांच्या रचनेमुळे त्या उपभाषांना अजरामर कीर्ती प्राप्त करून दिली. यासारखाच एखादा साहित्यकार त्या काळामध्ये पोवार जातीमध्ये निर्माण झाला असता तर आमची मातृभाषा पोवारीसुद्धा आज अजरामर झाली असती.

भारत सरकारच्या गृह मंत्रालय अंतर्गत असलेल्या जनगणना प्राधिकरण कार्यालयाने सन २००१ मध्ये जनगणनेच्या आकड्याच्या आधारे भारतात विविध भाषा व उपभाषा बोलणाऱ्यांची यादी तयार करून प्रकाशित केली आहे. या यादीत मुख्य भाषा हिंदी ही ६व्या स्थानावर आहे व हिंदी भाषेची उपभाषा पोवारी ही ४२व्या स्थानावर आहे. या यादीनुसार भारतात हिंदी बोलणाऱ्यांची संख्या ४२,२०,४८,६४२ असून पोवारी भाषा बोलणाऱ्यांची संख्या ४,२५,७४५ इतकी दर्शविण्यात आली आहे. सन २००१ च्या जनगणनेनुसार भंडारा, गोंदिया, बालाघाट, सिवनी, नागपूर, वर्धा, छिंदवाडा व बैतुल या जिल्ह्यांत निवास करणाऱ्या पोवार जातींची एकूण लोकसंख्या २२,१३,८७४ इतकी आहे. शेवटी असे म्हणता येईल की २० टक्क्यांपेक्षा कमी पोवार सध्या पोवारी भाषेत बोलतात.

पोवारी भाषेवर स्थानिक भाषांचा प्रभाव पडणे स्वाभाविक आहे. महाराष्ट्रामध्ये मराठी तर मध्यप्रदेशामध्ये हिंदी या भाषांनी पोवारी भाषेला आपला शब्दसंग्रह देऊन समृद्धवान केले आहे. सध्याच झालेल्या एका भाषा-अध्ययनानुसार खालीलप्रमाणे पोवारी व इतर स्थानीय भाषेमध्ये साम्य आढळले आहे.

भंडारा-बालाघाट व छिंदवाडा-बैतुल पोवारीमध्ये ६०-८७ टक्के

पोवारी आणि कोष्टी, कुंभारी बोलीमध्ये ८०-८३ टक्के

पोवारी आणि बघेलीमध्ये ५०-६५ टक्के

पोवारी आणि बुंदेलीमध्ये ४६-६४ टक्के

'दर दहा कोसांवर भाषा बदलते' ही म्हण सार्थ ठरते. भारत सरकार, गृह मंत्रालयाच्या जनगणना प्राधिकरण राजपत्रानुसार पोवारी बोलीचे वर्गीकरण *"Indo-Aryan of Central Zone of India"* असे करण्यात आले आहे.

ध्वनी, स्वर, व्यंजन, शब्दरचना इत्यादी पोवारी व हिंदीमध्ये सहसा एकसारखे आहेत. पोवारी व हिंदीमध्ये नाम, सर्वनाम, वचन, लिंग, क्रियापद इत्यादी एकसारखे रूप प्रदर्शित करतात. (पवारी बोली : सु. बा. कुळकर्णी - १९७४).

पोवारी बोलीवर स्थानिक प्रभाव

पोवारी बोलीवर गुजराती, राजस्थानी, बघेली व मराठी या भाषांचा खूप प्रभाव पडलेला आहे. याशिवाय छिंदवाडा व बैतूल जिल्ह्यांत पोवार बोलीवर बुंदेली, निमाडी व मालवी या बोलीभाषांचा प्रभाव आहे. तसेच नागपूर जिल्ह्यातील कोष्टी, छिंदवाडा जिल्ह्यातील कतिया, चंद्रपूर जिल्ह्यातील पटवा व झाडी मराठी व बालाघाट जिल्ह्यातील मरार इत्यादी जातींच्या बोलीभाषा व पोवारी बोली यामध्ये साम्य आढळते. राजस्थानमधील कोटा आणि आसपासच्या

भागातील धाकड (धारकर) यांची 'धाकडी' बोलीसुद्धा पोवारीसारखीच आहे. या सर्व अध्ययनाद्वारे असे दिसून येते की, पोवारी बोलीचे ८० टक्के शब्दसमूह हिंदी आणि मध्य भारतातील भाषांमधील आहेत. पोवारीमधील ध्वनीसुद्धा हिंदीसारखे आहेत. या बोलीमध्ये वापरलेल्या विभक्ती प्रत्ययात सप्तमीचा 'मा' गुजरातीमधील षष्ठीचा 'क', हिंदीमधील व चतुर्थीचा 'ला' मराठी मधील आहे. 'दुन', 'लख', 'परा', 'आडपा' इत्यादिवर सर्ग राजस्थानी व गुजराथी भाषेशी साम्यता दर्शवितात.

सर्वनामात प्रथम व द्वितीय पुरुषवाचक सर्वनाम जसे 'मि', 'आमि', 'तू', 'तुमि', 'कोन', 'कोनतो', इत्यादी सर्वनाम मराठी भाषेतून घेण्यात आले आहेत. त्याचप्रमाणे तृतीय पुरुष सर्वनाम जसे 'उ' (he). 'वा' (she), 'वय' (they) इत्यादी बुंदेली भाषेशी मिळतेजुळते आहेत. सर्वनाम विशेषण राजस्थानी भाषेतील आहेत, जसे – 'असो', 'केवढो', 'तसो', 'कसो' इत्यादी क्रियापदांचे अनेक प्रत्यय राजस्थानी आहेत. उदाहरणार्थ 'से', 'सेती', 'स' इत्यादी. भूतकाळ कर्म बघेली भाषेतून घेतली आहेत, जसे 'लग्यो', 'पड्यो' इत्यादी.

पोवारी बोलीमध्ये हिंदीसारखेच दोन लिंग आहेत. याशिवाय काही शब्द उभयलिंगी म्हणून वापरले जातात.

वरील विश्लेषणावरून असे दिसून येते की, पोवारी बोली तिच्या मूळरूप मालवीतून विविध प्रातांच्या सान्निध्यात आल्यामुळे तेथील भाषेशी एकरूप झालेली आहे व तिला आजचे सर्वसंपन्न स्थायीरूप प्राप्त झाले आहे. पोवारीमध्ये पुल्लिंगी विशेषण ओकारान्त असतात आणि स्त्रीलिंगी इकारान्त असतात, जसे कारो, पिवरो, थोडो, चांगलो, कारि, पिवरि, थोडि, चांगलि. पोवारीमध्ये पुल्लिंग व स्त्रीलिंग असल्यामुळे मराठीमधील नपुंसकलिंग शब्द पोवारीमध्ये पुल्लिंगी होतात. जसे – आंगन, कनिस, घुबड, चमडा, जंगल, जांभुर. काही नपुंसकलिंगी शब्द स्त्रीलिंगी होतात. जसे – नाक, परसाद, सरन, मालिस, इत्यादी. पोवारीमध्ये षष्ठीचे प्रत्यय 'को' आणि सप्तमीचे प्रत्यय 'मा' होतो. जसे उनको नवकर, ओको भाई, हातमा बड़ा, बगिचामा फूल, इत्यादी.

अ) वैनगंगा आणि वर्धा क्षेत्रीय पोवारी व्याकरण यातील भिन्नता

वैनगंगा व वर्धा या नद्यांच्या काठावर वसलेले पोवार यांच्याद्वारे बोलली जाणारी भाषा यात पुष्कळसे साम्य आहे. मात्र काही ठिकाणी भिन्नता दिसून येते. जसे क्रियापदामध्ये 'से' ऐवजी 'स'.

आता दोन्हींमधील साम्य आणि भिन्नता खालीलप्रमाणे दर्शविण्यात आली आहे.

व्याकरण	**वैनगंगा क्षेत्रीय पोवारी**	**वर्धा क्षेत्रीय पोवारी**
सर्वनाम		
प्र.पु.	मि, आमि	म, आमि
द्वि.पु.	तु, तुमि	तू, तू
क्रियापद प्रत्यय	से	स्
	सेति	स्
भूतकाळ कर्म	पड्यो	पड्यो
विभक्तिप्रत्यय	'ला'	'ला'
	'मा'	'म'
परसर्ग	'दुन'	'सीन'
	खाल्या	खलत
गुणविशेषण	हिवरो	हिरवा
	चांगलो	चांगल्यो

ब) वैनगंगा व वर्धा क्षेत्रीय पोवारी भिन्नता :

वैनगंगा क्षेत्रीय पोवारी	**वर्धा क्षेत्रीय पोवारी**	**मराठी**
आवजो	आजो	या
अनखी	आऊर	आणखी
ओकोमा	ओम्	तिथे
ओला	ओख्	त्याला
छप्परी	ओसारी	छप्पर
उघडो	उघाडो	उघडलेला
अंधारो	इन्धारा	अंधार
इन्न्	इन्न्	यांनी
उंदिर	उन्दरा	उंदीर
उठना	उठनू	उठा
एक् साथी	एक् साथी	यासाठी
कोनला	कोरव्	कुणाला
कोन्हीसीन	कुईसी	कुणाशी
खऱ्यान	खिल्ल्यान	खळे
चुटी	चुन्धी	शेंडी
जासू	जाउ	जातो
पायरी	पायर	पायरी
नवरा	लोग	नवरा
बायको/नवरी	लोगनी	पत्नी/बायको
भात	नान्ज	भात

अनुक्रमणिका

आपलो	अपनो	आपला	तोरो	तोरो	तुझा
जरन	अग्गिन्	आग	आपलो	आपल्	आपला
पुढ्	आग्र्	पुढे	खान-पान	खानपेन	खानपान
आपलोको	आपुनख्	आपल्याला	उनका	उनको	त्यांचा
आनू	आनू	यावे	येत्रोच	येतोच	इतकाच
आपलोच	आपनोच	आपलाच	तु	त	तू
अर्धो	आधो	अर्धा	तुमि	तू	तुम्ही
आबऽ	आभी	आता	से	स	आहे
आव्	आव्	ये	सेति	स्	आहेत
आवसे	आवय	येत आहे	मा	म	मध्ये
आव् सेजन	आव् ह्य	येत आहोत	दुन	सीन	पेक्षा
माय	मा	आई	खाल्या	खलत्	खाली
मी	म	मी	हिवरो	हिरवो	हिरवा
मोरो	मरो	माझा			

क) वैनगंगा आणि वर्धा क्षेत्रीय पोवारी वाक्य भिन्नता

खालील वाक्य वैनगंगा व वर्धा क्षेत्रीय पोवारीमधील साम्य व भेद दर्शवितात.

वाक्य

वैनगंगा क्षेत्रीय	वर्धा क्षेत्रीय	मराठी
१. वाहाँ तीन कुत्रा सेति।	वहान् तीन कुत्रा स्।	तिथे तीन कुत्री आहेत.
२. मोरो घर नाहान सो से।	मरो घर नानु सो स्।	माझे घर लहानसे आहे.
३. मोरो टुरा आयि से।	मरो पोरग्यो आयो स्।	माझा मुलगा आला आहे.
४. मोला तीन टुरि सेति।	मला तीन पोटीवुन स्।	मला तीन मुली आहेत.
५. तु आमला देखसेस।	तु आम्हाला देखस्।	तू आम्हाला पाहतोस.
६. मि वहाँ जासु।	म वहान जाऊस्।	मी तिथे जातो.
७. उ झाड़खाल्या सोव्वसे।	वु झाड खलत सोस्।	तो झाडाखाली झोपतो.
८. ढोर खेतमा सेति।	ढोरनुन खेत म स्।	गुरे शेतात आहेत.
९. उ वहाँ उभो रव्हसे।	उ वहान उभो रव्हस्।	तो तिथे उभा राहतो.
१०. तोला केत्तरा टुरा सेति?	तोला केत्ता पोरग्या स्?	तुला किती मुले आहेत?
११. मोला तीन टुरा सेति।	मोला तीन पोरग्या स्।	मला तीन मुले आहेत.
१२. खाल्या बस।	खलत् बस।	खाली बैस.
१३. तोरो भाईला बुलाव।	तोरो भाईला बलाव्।	तुझ्या भावाला बोलव.
१४. मि झाड़ को दूर सेव।	म झाडसिन दूर स्।	मी झाडापासून दूर आहे.
१५. वोनं मराठी सिकीस।	वु मराठी सिक्यो।	तो मराठी शिकला.
१६. ओन् बाइन् पानी पिईस।	ओन् बाईन् पानी प्यो।	ती स्त्री पाणी प्यायली.
१७. पाखर् इनला दुय पंख रव्ह सेति।	पक्षीनुनला दुयपंख रव्हस्।	पक्ष्यांना दोन पंख असतात.
१८. मि वहां गयो।	म वहान गयो।	मी तिथे गेलो.
१९. मि आब्ब् सोंउसु।	म आब् सोउस्।	मी आता झोपतो.
२०. खोटो नोको बोलू।	खोटो बोलू नको।	खोटे बोलू नका.
२१. वोको तोरो नातो का से?	ओको तोरो नातो का स्?	त्याचे तुझ्याशी काय नाते आहे?
२२. कवाड उघड़।	दरवाजो उघड।	दार उघडा.

अनुक्रमणिका

२३. ओन् अभ्यास करि रहेस त पास होये।	ओनं अभ्यास करयो रहेन त् पास होयेन्।	त्याने अभ्यास केला असेल तर उत्तीर्ण होईल.
२४. पवार धारलक इत् आया।	पवार धारसिन इत् आयो स्।	पवार धारवरून इथे आले.
२५. पवार टुरी का पाय लगसेत।	पवार पोरीनून पाय लग्यो स्।	पवार मुलींच्या पाया पडतात.

याप्रमाणे दोनही पोवारींमध्ये साम्य जास्त व भेद कमी आहेत.

ड) वैनगंगा व वर्धा क्षेत्रातील भिन्नता खालील परिच्छेदांनी स्पष्ट होते.

१) वैनगंगा क्षेत्रीय पोवारी बोली

कोणी एक माणूसला दूय टुरा होता। वोमाको नहानो टुरा आपल् बाप ला कव्हत लग्यो – दादाजी मोला मोरो हिस्सा को धन जो आहे उ देय देवो. तब ओन् धन ओला बाट देईस। मंग काही रोजमा नाहनो टुरा अवघो धन जमा करकन दूर मुलूख मा गयो। मोठो अकाल पड्यो। ओला दिक्कत होन लगी। तब् उ ओन् मुलूख मा एक भलो मानुस क जवर रह्यो।

२) वर्धा क्षेत्रीय पोवारी बोली

कोणी एक माणुसला दुई बेटा होता। ते म को नाना बा कव्हन लग्यो। बाबा मला मरा हिस्सा को धन सो त्यू मला देव। तब् उनन् धन ओला बाट दियो। तब थोड़ा दिन म् नानो बेटा समधो धन जमा करकन दूर मुलूख म गयो। वहाँ मोठो अकाल पड्यो। ओ ना बिपत पडन लगी तब् वो वोन् मुलूख म एक भला मानुस क जर रह्यो।

३) मराठीत भाषांतर

माणसाला दोन मुले होती. त्यांपैकी लहान मुलगा आपल्या वडिलांना म्हणाला की, बाबा मला माझ्या वाटणीचे धन किंवा जे काही उत्पन्न असेल ते मला द्या. तेव्हा वडिलांनी त्याला संपत्ती वाटून दिली. नंतर काही दिवसांनी लहान मुलगा सगळी संपत्ती जमवून दुसऱ्या ठिकाणी गेला. तिथे खूप मोठा दुष्काळ पडला. त्याला फार त्रास व्हायला लागला. तेव्हा तो तेथील चांगल्या गृहस्थाकडे राहू लागला.

संदर्भग्रंथ

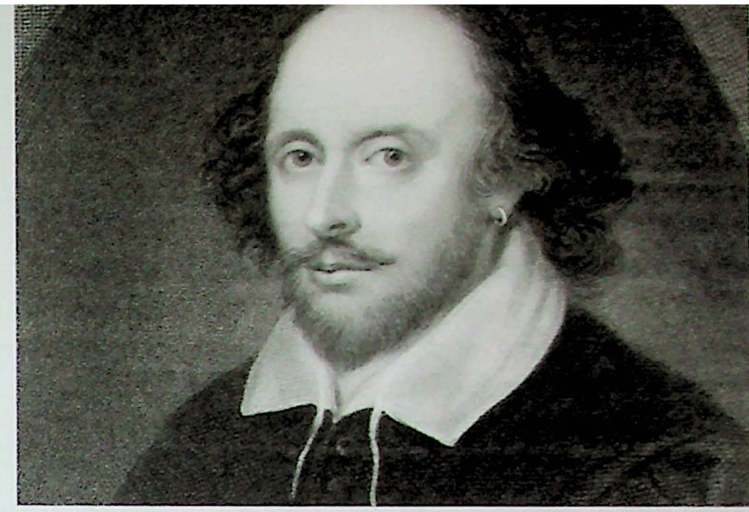
१. भंडारा जिल्हा गॅजेटिअर, १९७९
२. दी कास्ट्स ॲण्ड ट्राइब्स ऑफ इंडिया, सी.पी. ॲण्ड बेरार – आर.व्ही. रसेल, १९१६
३. पोवारी बोली, नागपूर विद्यापीठ प्रकाशन, डॉ. सु.बा. कुळकर्णी, १९७४
४. पवारी ज्ञानदीप, हिमालया पब्लिशिंग हाऊस, डॉ. ज्ञानेश्वर टेंभरे, २०११
५. गुंज उठे पवारी, हिमालया पब्लिशिंग हाऊस, डॉ. ज्ञानेश्वर टेंभरे, २०१७

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअर

द मर्चंट ऑफ व्हेनिस

शायलॉक : हातातून निसटलेले एक पात्र



आशा राजवाडे

वाचता वाचता आणि विचार करता करता शेक्सपिअरचा शायलॉकपण हळूच येऊन समोर उभा राहिला. 'माझे काय?' असा प्रश्न घेऊन. ज्यू-ख्रिश्चन संघर्ष हा बायबलइतका प्राचीन आहे. इतिहासाच्या मार्गक्रमणात त्याचा उच्चांक नात्सी जर्मनीत झाला. त्याला वंशवादाचे स्वरूप देण्यात आले आणि आज ज्यू-ख्रिश्चनांपेक्षा ज्यू-मुस्लिम-अरब अशा नव्या रूपात तो आपल्याला गेली ५०/६० वर्षे भेडसावतो आहे. जेरुसलेम हे त्याचे ज्वालाग्राही केंद्र *(flash point)* आहे. तर असा हा ऐतिहासिक, *controversial,* वादलिप्त ज्यू शेक्सपिअरला भेटतो तेव्हा काय होते ते पाहा : 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस' हे शेक्सपिअरप्रेमींचेच नव्हे तर जनसामान्यांचेसुद्धा एक आवडते नाटक आहे आणि त्यातील तो अतिप्रसिद्ध आणि अतिउद्धृत कोर्टसीन. शाळा-कॉलेजच्या अनेक रंगमंचांवरून हा पोर्शिया-शायलॉकचा सीन वर्षानुवर्षे वठवला जात आलेला आहे. अँटोनिओने बसॅनिओसाठी शायलॉक् या ज्यू सावकाराकडून 'थ्री थाऊजंड डकट्स' घेतलेले असतात. जे तो वेळेत परत करू शकत नाही. शायलॉकशी केलेल्या करारानुसार तो जर पैसे परत करू शकला नाही तर शायलॉक त्याच्या शरीराच्या कोणत्याही अवयवाचे एक पौंड मांस कापून घ्यायला मुखत्यार असतो. कोर्टाचा सीन हा चढत जाणाऱ्या उत्कंठेचा, नाट्यमयतेचा अपूर्व नमुना आहे हे तर खरेच. एकीकडे हताश ॲन्टोनिओ/बसॅनिओ आणि त्यांची पार्टी, दुसरीकडे धारदार सुरा परजत येणारा शायलॉक आणि तिसरीकडे, त्याला अनुकंपेचे आवाहन करणारी पुरुषवेशधारी यौवनसुंदर, प्रेमोत्सुक नायिका-पोर्शिया. (बसॅनिओने पोर्शियाचा पण जिंकलेला असतो आणि दोघे एकमेकांच्या प्रेमात आकंठ बुडालेले असतात. नुकतेच विवाहबद्ध झालेले असतात. तिच्या संपत्तीवरही आता त्याचा हक्क असतोच.) पोर्शियचे 'मर्सी'-दयेवरील भाष्य हे या प्रवेशाचे एक लेणेच, मर्मस्थळ आहे.

"The quality of mercy is not strain'd;
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath : it is twice bless'd;
It blesseth him that gives and him that takes : ... ..."

वगैरे वगैरे. पुढे जाऊन ती असे म्हणते की, जेव्हा न्यायाला अनुकंपेची किनार मिळते तेव्हा ऐहिक सत्तेला जणू काही देवत्वाची झळाळी लाभते.

आशा राजवाडे
सी-४, 'आसावरी', सहवास सोसायटीसमोर, लेन क्र. १, कर्वेनगर, पुणे - ४११ ०५२
मो.: ९९७५६८०७४१
asha.rajwade@gmail.com

अनुक्रमणिका

आणि अखेर शायलॉक कोणत्याच आवाहनाला भीक घालीत नाही हे समजल्यावर तिने परजलेले शेवटचे हत्यार. ''ठीक आहे, कायद्यानुसार, करारानुसार, तुला अँटोनिओचे *'pound of flesh'* – एक पौंड मांस घेण्याची पूर्ण मुभा आहे'', पण बारकाईने हा करार तपासल्यावर त्यात जी एक भुसभुशीत जागा, पळवाट तिला सापडते ती पकडून ती शायलॉकची, पद्धतशीर, कायदेशीर कोंडी करते. पौंड ऑफ फ्लेश' तर तुला घेता येईल; पण हे लक्षात घे – रक्ताचा एक थेंबसुद्धा सांडता येणार नाही. आणि दुसरे असे की फक्त 'एक पौंड ऑफ फ्लेश'! जरासुद्धा जास्त तुकडा कापला गेला तर तुझ्यावर खुनाचा गुन्हा दाखल होईल.''

बिचारा शायलॉक काकुळतीला येतो. म्हणतो, ''जाऊ द्या मला, (बसॅनिओने अगोदर देऊ केलेले) दामदुपटीने बरे, दुपटीने नाही तर मूळ मुद्दल पैसे द्या आणि ही केस संपवा... निदान माझं मूळ कर्ज तरी परत द्या... मला घरी जाऊ द्या.'' शायलॉक घायकुतीला येतो. पोर्शियाने अगोदर त्याला 'पौंड ऑफ फ्लेश' घेण्याची अनुमती दिलेली असते, तेव्हा शायलॉकने तिचा डेनियल (बायबलमधील एक अत्यंत काटेकोर न्यायाधीश) म्हणून गौरव केलेला असतो. आता मात्र पोर्शिया त्याच्यावर खुनाचा आरोप ठेवते. व्हेनिसच्या कायद्याप्रमाणे त्याच्या संपत्तीचा अर्धा वाटा, ज्याच्याविरुद्ध त्याने कारस्थान रचले त्या माणसाला म्हणजे अँटोनिओला आणि उरलेला अर्धा हिस्सा व्हेनिसच्या राज्याला मिळेल. व्हेनिसचा ड्यूक अत्यंत उदार होऊन म्हणतो, 'तुला आम्ही फाशीची शिक्षा देणार नाही' तर अँटोनिओ त्याहीपेक्षा अधिक औदार्य दाखवत म्हणतो, 'माझ्या वाट्याला आलेली संपत्ती मी तुझ्या जावयाला देतो. शायलॉकच्या मुलीने ख्रिश्चन 'जंटलमन'शी लग्न केलेले आहे; पण त्याची कृतज्ञता म्हणून बदल्यात तू स्वतः ख्रिश्चन झाले पाहिजेस.'' या ठिकाणी शेक्सपिअरला शब्दशः घ्यायचे की त्याच्या शब्दांचे अन्वयार्थ तपासायचे?

मला वाटतं की, 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस'च्या कोर्टसीनचा एवढा ऊहापोह केल्यानंतर आपल्याला नक्कीच असा प्रश्न पडेल की, *failed state* कोणते? आजचे पाकिस्तान, सीरिया, इस्लामी राष्ट्रे की शेक्सपिअरचे 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस'मधील व्हेनिस? ड्यूकची आणि पोर्शियाची न्यायाची कल्पना म्हणजे शायलॉकला धर्म बदलायला लावणे? ''पोर्शिया, तू नायिकेच्या व्यक्तिमत्त्वात कुठे तरी खोट खाल्लीस, कुठेतरी उणी पडलीस!'' 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस'मध्ये आजचा भारत, घरवापसीच्या घोषणा देणारा, आपल्याला ऐकू येतो का? म्यानमार, चीन, पॅलेस्टाइन येथील काही आक्रोश कानावर येतात?

शेक्सपिअर अगदी 'आजच्या' नाटककारांपेक्षासुद्धा 'आज'चा असला तरी त्याच्या काळाची चौकट त्याला होतीच. (*Jan Kott* या पोलिश लेखकाचे *"Shakespeare, Our Contemporary"* असे अत्यंत वाचनीय पुस्तक आहेच.) की खरोखरच शेक्सपिअरने आपल्यासमोर शायलॉकच्या धर्मांतराचा विषय छेडून जबरदस्तीने धर्म बदलायला लावणाऱ्या ख्रिश्चनांच्या नीतिमत्तेबद्दल प्रश्न उभा केला आहे? तो त्यांचे उत्तर वाचकांवरच सोपवतो. हीच त्याची सर्वकालीनता, समकालीनता.

अशा रीतीने अलगदपणे शेक्सपिअर वाचकाला – प्रेक्षकाला *part of the script* - करतो, नाटकाच्या संहितेत खेचून घेतो.

शेक्सपिअरचा शायलॉक हा *cultural faultlines* – संस्कृतीत अंतर्भूत असणाऱ्या सूक्ष्म भेगा, ज्या सामाजिक कंपनांना जन्म देतात त्या भेगा, भेदरेषा, त्यांमधून जन्माला आलेला आहे.

शेवटी सक्तीच्या धर्मांतरापासून स्वेच्छेच्या धर्मांतरापर्यंत मानवी समाजाने केलेला प्रवास म्हणजेच संस्कृती, नाही का?

– – –

कातळाच्या भेगांतून, विलगलेल्या स्तरांतून कंपने निर्माण झाली की त्यात गावंच्या गावं लुप्त होतात. तसेच या सांस्कृतिक भेदरेषा, उणीवरेषा रुंदावू लागल्या की त्यांत माणसांची व त्याबरोबरच माणसांनी निर्माण केलेल्या संस्कृतीची, ऐतिहासिक अवशेषांची, बामियानच्या बुद्धमूर्तींची आहुती पडते. शायलॉक या मानवी यज्ञातील एक अशी आहुती आहे. हे शेक्सपिअरला हवे होते की नको होते, अभिप्रेत होते की नव्हते कोण जाणे; पण ज्यू–ख्रिश्चन संघर्षाचा शायलॉक प्रतिनिधी ठरतो. (आज कदाचित ज्यू–ख्रिश्चन संघर्ष काहीसा मागे पडून, त्याची जागा ज्यू–मुस्लीम–अरब संघर्षाने घेतली आहे.) एवढे मात्र खरे! एलिझाबेथ काळातील प्रेक्षकांना नाराज करायचे नाही हे नक्कीच होते, शेक्सपिअर शायलॉकला आटोकाट प्रयत्न करून आपल्या ताब्यात ठेवतो, एक निम्नस्तरीय खलपात्र म्हणून रंगवतो; पण इतिहास शायलॉकला अशा प्रकारचे



एकमितीय पात्र म्हणून मानायला तयार नाही, वंशभेद, धर्मभेद, संघर्षाचे धूसर राहुवलय त्याच्याभोवती उमटतच जाते.

आज वंशभेदाच्या संवेदना अत्यंत तीव्र झालेल्या असताना 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस' रंगमंचावर, प्रेक्षकांसमोर उभे करणे अशक्य आहे. तो प्रयोग बंडखोरीचा आविष्कार ठरेल, *subversive* ठरेल. विषय फार नाजूक आहे. परंतु वाचकासमोर ते अर्थातच उभे राहते, आपल्या अनेक प्रश्नचिन्हांसह, आपल्याला कथावस्तूच्या मर्यादांपलीकडे असणाऱ्या मानवी व्यवहारांकडे चिकित्सेने बघायला भाग पाडते. *'There is no outside to the text'*, हे दरिदा म्हणतो ते खरेच आहे.

या भेदरेषा मानवी संस्कृतीतून आजही नाहीशा झालेल्या नाहीत. कधी त्या वांशिक, कधी धार्मिक, कधी सेक्स्युअल, कधी वर्णाधिष्ठित - अशा कोणत्याही स्वरूपाच्या असतात. शेक्सपिअरच्या व्यक्तिरेखाटनाची खुबी अशी की ती या भेदरेषांचे अचूक आकलन करून घेऊन, त्यातून निर्मिलेल्या एका हाडामासाच्या व्यक्तिरेखेला, आपल्या जाणिवेचा भाग करते. आपल्याला अनेक प्रश्न विचारायला लावते. शायलॉक ज्यू, बाकी तेथील सर्व पात्रे ख्रिश्चन. या ख्रिश्चनांचा ख्रिश्चन धर्म *mercy* च्या - अनुकंपेच्या - कृपेच्या गोष्टी करताना - ज्यूंकडून अपेक्षा काय करतो? तर धर्मांतराची. जन्मभर ज्यू म्हणून त्याला अवहेलनेने वागवले, आता कायद्याच्या कचाट्यात सापडल्यावर, कृपा म्हणून त्याच्यावर धर्मांतराची सक्ती, धर्मांतराची सक्ती म्हणजे व्हेनिसच्या सिटीस्टेटमधील न्याय. न्यायाची कल्पना इतकी कोती. इतकी असहिष्णु असते का? अशी न्यायाची कल्पना बाळगणारा धर्म हा उदात्त म्हणता येईल का? एका छोट्याशा कोर्टसीनमधून शेक्सपिअरने केवढे तरी विशाल आणि कालातीत नैतिक प्रश्न उभे केले आहेत. जगातील सर्वच धर्ममार्तंडांना निरुत्तर करून टाकले आहे.

वास्तविक शायलॉक हे एक दुय्यम पात्र. एक पैसे कर्जाऊ देणारा सावकार; पण या सीनमध्ये शायलॉक मानवी नीतिमत्तेची अशी फिरकी घेतो की असं निश्चितपणे जाणवायला लागतं की शेक्सपिअरने रंगवलंय त्यापेक्षा त्याला या शायलॉकची आणि त्याच्याभोवतीच्या सामाजिक परिघाची खूपच जास्त माहिती आहे. नाटकाच्या फॉर्मच्या बंधनांमुळे ती सर्व तो आपल्याला देऊ शकत नाही किंवा देऊ इच्छित नाही; पण आपल्या आकलनासाठी. विचारमंथनासाठी अवकाश नक्कीच सोडलेला आहे.

शायलॉक हे काय हातातून घरंगळलेले पात्र आहे जे जबरदस्तीने नाटककाराकडून आपल्या अस्तित्वाचा. आपल्या धार्मिक परिवेदनांचा *'pound of flesh'* वसूल करून घेते?

''तुला मला कसे रंगवायचे आहे, रेखाटायचे आहे ते मला माहिती नाही, पण मी हा असा आहे. मला मृत्युदंड न देता धर्मांतराची सूट देऊन ख्रिश्चनांनी माझ्यावर फार उपकार केले असं तुला खरंच वाटतंय?''

नाटक संपल्यावर मनाच्या रंगभूमीवर रेंगाळत राहणारे पात्र, बर्सेनिओ, पोर्शिया हे प्रेमीयुगुल व मित्रप्रेमाचा मुकुटमणी अँटानिओ यांच्यातील कोणीच नसते. तो असतो - म्हातारा, अगतिक, परिस्थितिशरण. एकाकी शायलॉक.

शेक्सपिअरच्या टीकाकारांच्या मते 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस'चा काळ १५९५-९६ असा आहे. पण अर्थात सर्व शेक्सपिअर नाट्यानुभवानुसार हे नाटकदेखील कालातीत होतच जाते. अनुभवाची - त्यातही मनात खोलवर दडलेल्या मानवी अनुभवाची - अंतर्गततेची जाणीव करून देणे हे शेक्सपिअरच्या नाट्यविश्वाचे सर्वांत मोठे वैशिष्ट्य आहे, उपलब्धी आहे.

तसं पाहिलं तर शायलॉक हे अगदी कथावस्तूच्या वर्तुळाच्या बाहेरच्या परिघावरचे पात्र, त्याच्या वाट्याला अतिशय मोजके शब्द व मोजक्या ओळी आलेल्या आहेत. एक त्रोटक संहिता - संवाद - मिळालेला हा शायलॉक केव्हा शेक्सपिअरच्या हातातून निसटतो आणि मानव

अनुक्रमणिका

जातीच्या वंशवादाच्या इतिहासाचे ओझे आपल्या मानेवर घेऊन वावरू लागतो ते खरे तर कळतच नाही. १९३० ते १९४५ मध्ये युरोपात नाशपर्व करणाऱ्या ज्यूंविरुद्धच्या शिरकाणाचे, हिटलर नामक दैत्याचे, साऱ्या युरोपला महायुद्धात ढकलून, एक इतिहासालाच आव्हान देणाऱ्या क्रौर्यपर्वाचे स्वप्न पडल्यासारखे, शेक्सपिअरची प्रतिभा हे पात्र उण्यापुऱ्या ३००/४०० ओळींत रेखाटते आणि जणू आपल्याला हे काही रेखाटायचेच नव्हते अशा आविर्भावात नाटकाला सुखान्तिकेच्या ट्रॅकवर ठेवण्याचा प्रयत्न करीत असते; पण एखाद्या नाठाळ घोड्याने सारथ्याचे हुकूम, इशारे मानूच नयेत आणि आपल्याला हवे तिकडे अश्वरथ खेचत न्यावा तसा हा शायलॉक उतरला आहे. साऱ्या ज्यू वंशाची वेदना, इतिहासकाळी बायबलपासून चालत आलेली आणि विसाव्या-एकविसाव्या शतकातसुद्धा सुरू राहणार असलेली भविष्यकुंडली स्वतःत सामावून घेणारा हा शायलॉक अचंबित करतो. शेक्सपिअर ख्रिश्चन बरोबर की चूक याचा निवाडा करण्याच्या भानगडीत पडत नाही. फक्त प्रेमिसेस आपल्यासमोर ठेवतो, जे लिहिलेले नाही, बोललेले नाही, व्यक्त केलेले नाही असे केवढे तरी स्क्रिप्ट शायलॉक आपल्यापुढे उलगडून ठेवतो.

शायलॉकच्या कनव्हर्शनचे-धर्मांतराचे प्रसिद्ध शेक्सपिरियन टीकाकार हॅरॉल्ड ब्लूम जे स्पष्टीकरण देतात, ते मला पटत नाही. एकदा शायलॉकला धर्मांतराची शिक्षा देऊन बाजूला केला की या 'छान छान' ख्रिश्चन मित्रभाव व प्रेमभावाच्या कथेवर आलेलं ज्यूइश मळभ दूर होऊन, सर्व शुचिर्भूत, प्रत्यर्पितन्यास ख्रिश्चन बेलमाँटला - सुंदर पोर्शियाच्या परीकथेतील सुंदर नगरीला जायला मोकळे! ''अगदी स्वच्छ निरभ्र निळ्या आकाशासारखी मने घेऊन. चला तर जाऊ या बेलमाँटला आणि वेडिंग बेल्स्च्या, वाद्यांच्या, संगीताच्या गजरात, मेजवान्या आणि नृत्यविलास यात आकंठ बुडून जाऊ या।''...

असा परिणाम - सुखात्म परिणाम - साधण्याचा शेक्सपिअरचा हेतू असेल असं मला वाटत नाही... पण शेवटी शेक्सपिअर आपली व्यक्तिगत मते, ग्रह, विचार, कल सर्व दडवून ठेवण्यात निष्णात आहेच. तुम्ही त्याला ज्यूधार्जिणा ठरवू शकत नाही अन् ज्यूद्वेष्टापण. तत्कालीन प्रॉटेस्टंट - कॅथलिक धर्मसंघर्षसुद्धा लोक जवळून पाहून होतेच! पण या मेजवान्यांच्या जल्लोषात खरंच आपण शायलॉकला विसरतो का?

शाळेत कोर्टसीन वाचताना, कॉलेजमध्ये 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस' थातुरमातुर अभ्यासताना, शायलॉकचे हे मूळ सुखान्त संहितेला झाकळून टाकत, नाटकाला एक वेगळाच आयाम देणारे स्वल्पशब्द, विशालरूप कधी जाणवलेच नव्हते.

जे वयाच्या विसाव्या वर्षी शेक्सपिअरमध्ये सापडत नाही, जे पन्नासाव्या वर्षीसुद्धा नजरेतून निसटते ते सत्तरीच्या दशकात अचानक समोर येते, असा शेक्सपिअर सापडतच जात असतो.

शायलॉकच्या धर्मांतराच्या शिक्षेच्या रूपात 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस'च्या सुखात्म वातावरणावर एक कृष्ण प्रश्नचिन्ह उमटते आणि एका प्रकारच्या *Dark Comedy* - 'कृष्ण सुखात्मिके'कडे नाटक वळते.

दुसरा विचार विसाव्या शतकाच्या दुसऱ्या महायुद्धातील ज्यूंच्या शिरकाणाचा, हिटलरने हे ज्यूंचे हत्याकांड घडवले नसते आणि त्याचे जगभर छळछावण्यांचे आणि मृत्यूचे तांडव पडसाद उठले नसते तर शायलॉकला हे एक खास परिमाण मिळाले नसते - तो एका छोटेखानी खलनायकाच्या रूपातच राहिला असता आणि दुय्यम पात्राच्या स्वरूपात मनाच्या एखाद्या कोपऱ्यात फेकला गेला असता. इतिहासाने त्याला एक वेगळेच वळण, वेगळेच गांभीर्य, वेगळीच रूपकात्मता दिली यात शंका नाही.

(आजचा इस्रायलसुद्धा जागतिक पातळीवर इतकी पुंडशाही करतो त्याचे मूळ इतिहासातच आहे.)

जर्मनीने ज्यूंना *victimize* केले नसते तर शायलॉक हा आठवीच्या वर्गात वाचलेल्या गोष्टीरूप शेक्सपिअरच्या नाटकामधले एक दुष्ट पात्रच फक्त उरला असता.

'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस' हे नाटक *Money lender of Venice* बद्दलचे नाहीच. मर्चंटबद्दलचेच, म्हणजे *Antonio* अँटोनिओबद्दलचेच आहे-पण त्याच्या अंतःकेंद्रात एक संदिग्धता नक्कीच आहे. शेक्सपिअरला ती संदिग्धता अभिप्रेत होती की नाही, जे शेक्सपिअरने लिहिले तेच आपण वाचतो की आपल्या मनातील वेगळेच नाटक आणि वेगळाच शायलॉक वाचतो, या प्रश्नांची काटेकोर उत्तरे सापडणे अशक्य आहे. पण २०व्या शतकाने जर्मनीत घडलेले ज्यूंचे भयंकर हत्याकांड *(holocaust)* पाहिले आहे आणि त्यानंतर शायलॉकची व्यक्तिरेखा अधिकच ठळक होऊ लागली आहे. *Harold Bloom* सारखा खंदा टीकाकारसुद्धा काहीशा अगतिक स्वरात शेवटी म्हणतो की, हे नाटक शेक्सपिअरने लिहिलेच नसते तर ज्यू समाजाच्या दृष्टीने अधिक बरे झाले असते.

अनुक्रमणिका



("It would be better for the Jewish people had Shakespeare never written the play.") ब्लूमसाहेब काही संस्कृतिसंदर्भयुक्त टीका - संप्रदायाचे (race, gender, religion) प्रणेते नाहीत, खरं तर प्रखर विरोधकच आहेत. परंतु त्यांनासुद्धा कुठे तरी या नाटकातील ज्यूंचे संस्कृतिसंदर्भ - इतिहासातील वाटचाल - नाकारणे शक्य होत नाही. ज्यूंसाठी हे अर्थातच एक क्लेशकारक नाटक आहे. खरे तर सर्वांसाठीच. शेक्सपिअरने हे नाटक लिहिले तेव्हा ब्रिटन ज्यूद्वेषाच्या लाटेवर आरूढ झालेले होते. एलिझाबेथ (पहिली) राणीचा राजवैद्य रॉडरिग लोपेझ् हा ज्यू होता व दरबारात डोईजड होऊन बसला होता. अर्ल ऑफ् इसेक्सने त्याला कोणत्या तरी कारस्थानात गोवून सुळावर चढवले होते. हा झाला १५९६ सालचा इतिहास. आणि ही ज्यूविद्वेषाची, म्हणजेच 'राष्ट्रप्रेमाची' लाट सर्वत्र पसरलेली होती. नाटकाच्या लोकप्रियतेसाठी आवश्यक ती हवा या काळात (१५९४-९६) अगदी तापलेली होती. लोकांच्या आवडीनिवडीचे बारकावे जाणून असणाऱ्या शेक्सपिअरसारख्या नाटककाराने या वातावरणाचा फायदा घेणे साहजिकच होते. पण तो शेक्सपिअर होता आणि कालपरिमाण उल्लंघण्याचे परीसस्पर्श घेऊन जन्माला आला होता. तो एक सुडाने पेटलेला, रक्तपिपासू ज्यू दाखवून स्वस्थ बसणे शक्य नव्हते. ज्यूतले माणूसपण समोर येणारच होते. मुद्दाम म्हणा किंवा अंतःप्रेरणेच्या प्रभावाखाली म्हणा, शेक्सपिअर एक मानवी चेहरा शायलॉकला देतो, एवढेच नव्हे तर ख्रिश्चनांची दांभिकता त्या प्रसिद्ध कोर्टसीनमध्ये उघड करतो, तिचे वाभाडे काढतो. पोर्शिया रूपसुंदर, हुशार, चटपटीत, वाक्पटू नायिका आहे खरी; पण तिची दांभिकता शेक्सपिअर पूर्णतः वेशीवर टांगतो, 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस', अनेक पातळ्यांवर, अनेक मुद्यांवर 'प्रस्थापिताला' छेद देणारे एक बंडखोर नाटक ठरते. ज्यू-ख्रिश्चन प्रश्न हा त्यातील एक मुद्दा. दुसरा. ज्या आत्मगौरवात व आत्मविलासात आकंठ बुडून पोर्शिया, तिच्या कृष्णवर्णीय (मोरोक्कोचा राजपुत्र), विवाहोत्सुक तरुणाची ज्या शब्दांत अवहेलना करते - तो प्रसंगसुद्धा असाच. (साधारण त्या सुमारास ब्रिटिशांनी आफ्रिका व इतरत्र काळ्यांवर सत्ता स्थापायला सुरुवात केलेली होती), आणि तिसरा मुद्दा अर्थातच अँटोनिओ बसॅनिओ यांच्या प्रगाढ मैत्रीचा. असो.

– – –

शायलॉकची भूमिका एकाहून एक सरस नटवरांनी गाजली - सर जॉन गिलगड - (Sir John Gilgud). जेकब आर्थर, अल् पॅसिनो, एफ. मरे अब्राहम इत्यादी प्रसिद्ध नट या भूमिकेत गाजले. जेम्स् शॅपिरो हे प्रसिद्ध शेक्सपिअर टीकाकार. त्यांनी मरे करीत असलेल्या प्रयोगाची रंगीत तालीम अनेक दिवस पाहिली आणि नाटकातील शब्दांचे वेगळेच आयाम आणि अर्थ त्यांना जाणवले. म्हणजे वाचकाला समजत जाणारे शब्द. नटाने अभिनित केले की एका वेगळ्याच अर्थाने पुढे येतात. तेच शब्द, तीच संहिता पण तिची पोच, तिचा आवाका बदलत जातो. वाचकासाठी शब्द हे पांढऱ्या कागदावरील काळ्या खुणा असतात, अभिनेत्यासाठी तेच शब्द ध्वनिरूप घेऊन पुढे येतात. त्या ध्वनिरूपाला कोणता बाज द्यायचा. पिच्. टोन, पॉझ् यांच्या तंत्ररहस्यांनी त्यांची अर्थघनता कोणत्या बिंदूपर्यंत उंचावत न्यायची ते दिग्दर्शक व अभिनेता ठरवतो. एक ध्वनिरूप, शारीररूप प्रेक्षकांसमोर मांडले जाते; पण त्या विशिष्ट रूपापर्यंत पोचताना. अनेक प्रयोग झालेले असतात. अनेक प्रकारांनी ते वाक्य उच्चारले गेलेले असते. काही प्रयोग बाद ठरवले जातात तर काही आणखी नवनव्या छटा घेऊन वापरले जातात.

शेक्सपिअरने नाटके वाचण्याकरिता लिहिली नव्हतीच, प्रत्यक्ष रंगभूमीवर वठवण्याकरिता लिहिली होती हे तर सर्वश्रुतच आहे. तो रंगभूमीच्या आसपास (किंवा क्वचित रंगभूमीवरसुद्धा, एखाद्या दुय्यम भूमिकेत), वावरला होता. त्यामुळे क्यूज *(cues)*, टाइमिंग, शब्दयोजना या बाबी पूर्णत्वाने परिणामकारक करण्यात तो वाकबगार होता. जेम्स शॅपिरो म्हणतात, सतत ३०/३५ वर्षे शेक्सपिअर अभ्यासल्यानंतर, शिकवल्यानंतर, त्याच्यावर लिहीत राहिल्यानंतरसुद्धा या शब्दांना हे अर्थ प्राप्त होतात हे मला *F. Murray Abraham* च्या शायलॉकच्या भूमिकेतील तालमी पाहिल्यावरच जाणवले.

अभ्यासक आणि दिग्दर्शक - अभिनेते यांच्यात संवादाची पूर्ण दरीच उभी आहे आणि त्यामुळे हा अभ्यास अपूर्णच असणार आहे, असे त्यांना वाटते.

अगदी सारा जन्म शेक्सपिअरचा अभ्यास करणाऱ्यांनासुद्धा शेवटी हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतक्या नाटकांचीच शब्दन्‌शब्दाची ओळख असते. (पूर्ण शेक्सपिअर पाठ असणारा वुडहाऊस, अथवा पुस्तकांचे वाचन साठ/सत्तर वर्षे करणारे हॅरॉल्ड ब्लूम हे अपवाद!)

कोर्टातील शेवटचा ट्रायलसीन संपल्यानंतर मरे ज्या प्रकारे डोक्यावरील ज्यूंची खास टोपी, स्कलकॅप काढून फेकून देत असे आणि आपल्या पूर्ण केशविहीन शिरावर विषण्णतेने हात पसरवून ते झाकून घेत असे आणि मग ठेचकाळत, डळमळत रंगपटात परत जात असे. असहायपणे (तिरस्काराने?) फिरवलेला तो हात, त्यात अर्थ प्रचंड होता. हे हावभाव कसे सुचले असे त्याला विचारले असता त्याने उत्तर दिले -

'Instinct' अंत : संवेदना. ज्यांनी ज्यू लोकांना जवळून पाहिले आहे, शॅपिरोंनी लहानपणी पाहिले होते. त्यांना या अभिनयाचा सच्चेपणा व गांभीर्य जाणवल्याशिवाय राहणार नाही. मरे स्वतः ख्रिश्चन आणि मिश्र वंशीय.

प्रत्येक अनुभव, मग तो वाचनाचा असो, तालमीचा असो वा प्रत्यक्ष नाटक पाहण्याचा असो, तो एक शोध असतो. शॅपिरो त्यांचा २००७ सालचा हा अनुभव सांगत आहेत. जवळजवळ दहा वर्षे संशोधन आणि अभ्यास करून त्यांनी 'शेक्सपिअर आणि ज्यूज्' *(Shakespeare and the Jews)* असे पुस्तक लिहिलेले आहे. त्यामुळे शेक्सपिअरचा शायलॉक हा त्यांचा अभ्यास विषयच आहे! हा शायलॉक सर्वच घालवून बसलेला आहे - संपत्ती, प्रतिष्ठा, एकुलती एक कन्या आणि शेवटी धर्मसुद्धा! जर्मनीत नात्सी राजवटीत हे नाटक फार लोकप्रिय होते. १९३८ नंतरच्या तीन चार वर्षांत 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस'चे ५०च्या वर प्रयोग तेथे झाले. अर्थातच अमानुष, रक्तपिपासू, पैशाला आसुसलेला लोभी अशा काळ्या छटांचा शायलॉक तेव्हा रंगमंचावर येई. ज्यूद्वेषाने पछाडलेल्या नात्सींना शेक्सपिअरचे सबटेक्स्ट दिसणे शक्यच नव्हते; पण नंतरच्या काळातून जे प्रयोग झाले त्यात जगप्रसिद्ध नट, त्यातले सुप्त, छुपे अर्थस्तर वर आणतात आणि अक्षरशः शर्थीच्या प्रयत्नांनंतर ते रंगमंचावर वठवतात.

एफ. मरे अॅब्राहमचे वडील सीरियन, आई इटालियन आणि तो स्वतः सीरियन ऑर्थडॉक्स चर्चचा, गाभाऱ्यात काम करणारा (पुलपिट) युवक. अशा या मरेने ज्यूची भूमिका करायची, तीही न्यूयॉर्कच्या 'ड्यूक' थिएटरमध्ये व नंतर स्ट्रॅटफर्डला म्हणजे त्यात मानवी अनुभवाचे, धर्मानुभवाचे किती स्तर आले, अनुभवाची केवढी घनता आली ती स्तिमित करते. प्रेक्षकवर्ग ख्रिश्चन!

जवळ जवळ २०० चित्रपट व नाटकांत काम केलेला मरे अॅकॅडमी पुरस्काराने गौरवला गेलेला नट आहे. आपल्या केशविहीन शिरावरून हात फिरवत तो विंगेत परत जातो, त्याचे ते जाणे म्हणजे मानवी संस्कृतीचे वंशवादाचे एक पूर्ण प्रकरण आहे. एक गहन स्क्रिप्ट त्या *exit* मध्ये साठलेले आहे. महान अभिनेता आपण वठवलेल्या कॅरॅक्टरच्या कातडीच्या आत जातो आणि मग त्याला उत्स्फूर्तपणे या हालचाली, या *gestures* सुचतात - तो पण एक शोधच घेत असतो, शॅपिरो पुढे म्हणतात, प्रत्येक गाजलेला नट शायलॉक वठवताना, पहिल्या २०/२५ शब्दांतच आपली छाप, आपला ठसा त्या पात्रावर उठवतात. एडमंड कीन हा नट रंगवलेली लाल दाढी, बोलण्यातील ज्यूइश लिल्ट (लकब), यांचा पुरेपूर वापर करीत असे, तर हेन्री आयर्व्हिंग ज्यू लोकांची लडखडत चालण्याची लकब आत्मसात करीत असे, हातात काठी असे आणि तिचा ठक्‌ठक्‌ असा आवाज, त्यांनी रंगभूमीवर प्रवेश करण्याआधीच प्रेक्षकांपर्यंत पोचत असे.

ज्यू हा 'बायबल'च्या काळापासून *'wandering Jew'* - एक देशहीन, भूमिहीन वणवण करणारा 'outsider' - परका, बाहेरचा समजला जात आलेला आहे. (ज्यू राष्ट्राची - इस्रायलची निर्मिती १९४९ सालची.) त्याची ही वणवण, ही होलपट त्याच्या अडखळणाऱ्या चालीतून प्रगट होत असे. या विशिष्ट चालण्याच्या

अनुक्रमणिका

लकबीचा प्रयोग इतरही काही नटांनी केला. लॉरेन्स ऑलिव्हिए यांनी मात्र 'प्रॉस्थेटिक्स'चे तंत्र वापरले, खोटा चेहरा-मोहरा, खोटी दंतपंक्ती - पण हे रंगमंचावर पूर्णपणे फसले. आश्चर्य वाटते ना की ऑलिव्हिएंचा शायलॉक रंगमंचावर चालला नाही...

मरेने आणखी एक क्लृप्ती योजली. अँटोनिओ आणि शायलॉकमधल्या कराराबद्दल बसॅनिओ म्हणतो, *"Antonio shall* *<u>be</u>* *bound."* झाले. शिक्कामोर्तब करारावर. मरे तेच शब्द थोड्या फरकाने पुन्हा उच्चारित असे, *"Antonio shall become bound."* एखाद्या चाबकासारखा या ओळीचा फटका बसतो. अक्षरशः भविष्याचे दुश्चिन्हच जणू! मरेला त्या एका ओळीत अँटोनिओचे जीवन कसे बदलले गेले आहे ते दाखवायचे होते. पुढे काहीही होऊ शकते. अँटोनिओ आपले आयुष्य पणाला लावून बसला आहे एवढे खरे!

शायलॉक, लिअर किंवा मॅकबेथ यांच्यासारख्या पात्रांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे विविध स्तर अभिनित करताना, या नटसम्राटांवर प्रचंड ताण येत असणार! त्यामुळे मरे म्हणतात, एलिझाबेथन काळात हे नट हमरीतुमरीवर येऊन, एकमेकांवर जीवघेणे हल्ले करीत असत, ते अगदी साहजिक होते. 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस'च्या कथेत किती स्फोटक रसायने भरलेली आहेत - सुडाने धुमसणाऱ्या एका ज्यूला ख्रिश्चन पदोपदी अपमानित करतात आणि त्याचे बळजबरीने धर्मांतर करतात. दुसरे म्हणजे कृष्णवर्णीय आफ्रिकन राजपुत्राला एक गौरांगना युवती नाकारते, त्याचा तीव्र मानभंग करते, आणि एक अपरिचित माणूस (अँटोनिओ) आपल्या मित्राला (बसॅनिओला) त्याच्या नवविवाहित पत्नीसमोर (पोर्शिया) सांगतो की तो बसॅनिओवर किती प्रगाढ प्रेम करतो! या सर्व घटना सामाजिक, वैवाहिक, वांशिक ताणांचे एक जाळे-भूसुरुंगांसारखे या नाटकात पेरतात. शाळेतल्या रंगमंचावरचा 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस'चा प्रयोग वेगळा आणि कसलेल्या नटांनी, हे ताण आत्मसात करून वठवलेला एक *tense* - तणावपूर्ण प्रयोग वेगळा! शॅपिरोनी अनेकदा पाहिलेल्या तालमीत त्या कसलेल्या दिग्दर्शकाने अँटोनिओ आणि शायलॉकचा प्रवेश - एक पौंड मांस - कापून घेण्याचा - जरा मिळमिळीत, थोडासा विश्वसनीय - विनोदीच वाटतोय का काय असे वाटले तेव्हा स्टेजवर २५/३० माणसं आणून उभी केली तेव्हा त्यातील एका ख्रिश्चनाला हे अमानुष क्रौर्य असह्य होऊन तो शायलॉकवर धावून गेला. त्या प्रसंगातला अपेक्षित परिणाम, त्या कराराची अमानुषता, त्याची तितकीच अमानुष पार्श्वभूमी, शायलॉकने जन्मभर सहन केलेले अपमान, अवहेलना हे सगळं उकळत्या तप्त लोहासारखे उफाळून वर आले. (प्रत्यक्षात अशी गर्दी नाट्यप्रयोगात दाखवली गेली नाही. गर्दीचे क्रौर्य, त्याचे मानसशास्त्र हाताबाहेर जाते हे सर्वश्रुत आहेच. तो तालमीत केलेला एक प्रयोग मात्र होता.)

शेवटी सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट. शायलॉक हा ज्यूच असतो असं नाही. पोर्शिया ही ख्रिश्चनच असते असं नाही - तो फक्त 'वेगळा' - परका - *"the other"* असतो. - प्रस्थापित समाजवर्तुळाच्या बाहेर असतो. समाज त्याला समाविष्ट करण्यास कडवा विरोध करीत असतो, प्रसंगी त्याचा जीवपण घेतो -

'शायलॉक' हे संस्कृतीला आणि समाजाला शेक्सपिअरने घातलेले चिरंतन कोडे आहे. 'अथेल्लो'मध्ये पण 'परका', *Moor* असणारा अथेल्लो गौरांगिनीशी विवाह करतो; पण या विवाहाचे पर्यवसान पूर्वग्रह, स्टिरिओटायपिंग आणि खल कारस्थाने यांच्या मिलाफाने भयानक शोकान्तिकेत होते.

शेक्सपिअर नुसती कथा नाट्यरूपात आपल्यासमोर मांडत नसतो, तो माणसं निर्माण करतो - मग तो हॅम्लेट असो वा मॅकबेथ वा शायलॉक. त्यांची गहन, मानसगर्भ, व्यक्तिमत्त्वे कथानकाला बाजूला सारून - स्वतःच्या वाटेवर चालू लागतात - वाचकाला प्रेक्षकाला पण चालायला लावतात. शायलॉकला चितारताना शेक्सपिअर एक *racist* - वंशवादी नाटक लिहीत होता का वंशवादाच्या पलीकडे पोचून निःपक्षपातीपणे मानवी व्यवहारांची चिकित्सा करीत होता, या प्रश्नांचे उत्तर देणे - निःसंदिग्ध उत्तर देणे अशक्य आहे; कारण कोणत्याही चौकटीबाहेर झेपावणे, घरंगळणे हा शेक्सपिअरच्या नाटकांचा आणि पात्रांचा वैशिष्ट्यपूर्ण स्वभाव आहे.

ज्या जगात अल्पसंख्याकांची समस्या आहे, लाखो रोहिंग्यो, मुस्लिमांची समस्या आहे, फार काय कृष्णवर्णीय तर सोडाच; पण तिरपे बारीक डोळे असणाऱ्या भारताच्या ईशान्येच्या राज्यांतील लोकांची समस्या आहे, समाज आपल्या निरगाठी सोडवायला तयारच नाही, त्या जगात शायलॉक आपल्याला प्रश्न विचारीतच राहणार!

• • •

('वर्गात सापडलेला शेक्सपियर' या आगामी पुस्तकातून)

अनुक्रमणिका

लेख

विदर्भाचे ऐतिहासिक समालोचन

राजेंद्र डोळके

प्रास्ताविक

लेखाच्या शीर्षकाबद्दल थोडा खुलासा करणे आवश्यक वाटते. ऐतिहासिक समालोचन असे वाचताच विदर्भाचे सुरुवातीच्या काळापासून आजपर्यंतचे समालोचन यात असावे, तसेच इतिहासाच्या व संस्कृतीच्या सर्व अंगांचा आढावा यात असेल असाच कुणाचाही समज होणे शक्य आहे. परंतु असे नसून साधारणतः इंग्रजांचे राज्य भारतावर स्थापन होण्यापर्यंतचा इतिहास येथे दिला आहे. परंतु जेथे आवश्यक आहे तेथे इंग्रजांच्या राजवटीनंतरचाही इतिहास येणे अपरिहार्य आहे. इंग्रजांच्या राजवटीनंतरचा म्हणजे सुमारे २०० वर्षांपूर्वीनंतरचा इतिहास सांगणारे भरपूर ग्रंथ निर्माण झाले आहेत व होत आहेत. त्यामुळे तो इतिहास सांगण्याची आवश्यकता नाही आणि लेखात ते शक्यही नाही. तसेच हा इतिहास सांगताना विदर्भावरील ऐतिहासिक राजवटी व 'साहित्या'शी संबंधित अशाच मुद्यांना स्पर्श करावा असे ठरविले. अभ्यासकांनी हे मुद्दे लक्षात घेऊनच त्या लेखाकडे पाहावे.

विदर्भाचे प्राचीनत्व

विदर्भाचा इतिहास हा जगातील आद्य वाङ्मय 'ऋग्वेद' याच्याही पूर्वी जाण्याची शक्यता आहे, असा विचार काही संशोधकांनी व्यक्त करून ठेवलेला आहे. (पाहा - 'यशोधन', ले.डॉ.य.खु. देशपांडे, पृ.३२७) 'ऋग्वेदा'त विदर्भाचा प्रत्यक्ष उल्लेख नाही. तरीही त्यातील अगस्त्य ऋषीने विदर्भ राजकन्या लोपामुद्रा हिच्याशी विवाह केला होता असा उल्लेख ऋग्वेदमंत्रात आहे. (१,१७९,४) या अगस्त्य ऋषीने विंध्य पर्वत ओलांडून दक्षिण दिशेचा मार्ग शोधून काढला अशी आख्यायिका आहे. त्यामुळे अगस्त्य ऋषी हाच विदर्भाचा पहिला वसाहतकार मानण्यात येतो. 'दक्षिणापथ' असा उल्लेख ऋग्वेदात आहे. (१०-६१-८). हे दक्षिणापथ म्हणजेच विदर्भ आणि हा विदर्भ हीच आर्यांची पहिली वसाहत होय असे मानण्यात येते.

विदर्भाचा प्राचीनतम प्रत्यक्ष निर्देश ऐतरेय ब्राह्मणात आढळतो. 'भीमाय वैदर्भीय' असा भीम नावाच्या राजाचा त्यात स्पष्ट उल्लेख आहे. (७-३४-९) ''विदर्भी-कौण्डिन्याद्विदर्भीकौण्डिन्यो'' असा उल्लेख बृहदारण्यकात (अध्याय २, ब्राह्मण ६-३) व 'भार्गवो वैदर्भिः' असा उल्लेख प्रश्नोपनिषदात (१-१) येतो.

विदर्भाला प्राचीन काळात देशवाचकही नाम प्राप्त झाले होते. रामायणात, सीतेच्या शोधाकरिता वानरांना दक्षिण दिशेकडे पाठविताना वानराधिपती सुग्रीव त्यांना सांगतो :

डॉ. राजेंद्र गणेश डोळके
'उषःकाल' ३, इंद्रप्रस्थनगर, पन्नासे लेआऊट, मोखारे कॉलेजसमोर, नागपूर-४४००२२
भ्रमणभाष : मो.: ९४२२१४६२१४

अनुक्रमणिका

विदर्भानृषिकांश्चव रम्यान्माहिषकानपि।
तथा वङ्गान् कलिङ्गांश्च कौशिकांश्च समन्ततः।।

अन्वीक्ष्य दण्डकारण्यं सपर्वतनदीगुहम्।
नदी गोदावरीचैव सर्वमेवानुपश्यत।।

(वा.रा. किष्किंधाकांड, ११-१२)

या श्लोकात विदर्भाचा स्पष्ट उल्लेख तर आहेच; शिवाय दक्षिणेतील गोदावरीच्या प्रदेशातील दंडकारण्याचाही उल्लेख आहे. महाभारतात तर विदर्भाचा देशवाचक उल्लेख अनेकवार आढळतो. वनपर्वात नलराजा दमयंतीला सांगतो :

एष पन्था विदर्भाणामसौ गच्छति कोसलान्
अतः परं च देशोयं दक्षिणे दक्षिणापथः

(वनपर्व, अ.६१, श्लो. २४)

या श्लोकातही विदर्भाचा दक्षिणापथ म्हणून उल्लेख केला आहे. महाभारतातील नलपर्व या उपपर्वात आलेली नलदमयंतीची कथा सर्वप्रसिद्ध आहे. या कथेची नायिका दमयंती ही विदर्भराजाची कन्या होती. तसेच महाभारत, भागवताच्या दशमस्कंधात आणि हरिवंशपुराण यात आलेली कृष्ण-रुक्मिणी यांची कथाही प्रसिद्ध आहे. रुक्मिणी ही विदर्भ देशाच्या भीमक राजाची कन्या. 'रघुवंशा'तील अजराजाची राणी इंदुमती हीही विदर्भाचीच राजकन्या होती. तिच्या स्वयंवराचे सुंदर वर्णन कालिदासाच्या 'रघुवंशा'त आलेले आहे. वात्स्यायनाच्या 'कामसूत्रा'त विदर्भाचा उल्लेख येतो. या कामसूत्र ग्रंथावर यशोधर नावाच्या कवीने 'जयमंगल' नावाची टीका लिहिली आहे. या टीकेत विदर्भाचा व वत्सगुल्माचा (आताच्या वाशीमचा) उल्लेख पुढीलप्रमाणे आहे :

वैदर्भाणामिती कालाब्जरादक्षिणे विदर्भो
नाम देशः तत्रभवानम्

वात्सगुल्माकानामिती।। दक्षिणापथे
सोदर्योवत्सगुल्मी ताभ्यामध्यासितो

देशो वत्सगुल्मक इति प्रतीस्तत्रभवानामियं
प्रवृतिः।।

वरील अनेक उल्लेखांवरून विदर्भाला देशवाचक नाव प्राप्त झाले होते असे दिसते, तसेच तो 'दक्षिणापथ' य नावानेही ओळखला जात होता, हे स्पष्ट दिसते. या उल्लेखांप्रमाणेच प्राचीन महाराष्ट्रालाही विदर्भ म्हटला जात असल्याचे बरेच उल्लेख आढळतात. प्रख्यात कवी राजशेखर (काळ इ.स. ८८० ते ९२०) याने आपल्या 'बालरामायण' नाटकात महाराष्ट्र म्हणजे विदर्भ असा स्पष्टच उल्लेख केला आहे. तेथील श्लोक असे :

सुग्रीव *भरताग्रज, अयमग्रे महाराष्ट्रविषयः।*

राम *यत्क्षेमं विदिवाय वर्त्म निगमस्यांगं च यत्सप्तमं।*

स्वादिष्टंच यदैक्षवादपि रसाच्चक्षुश्र यद्वाङ्मयम्।।

तद्यस्मिन्मर्धुर प्रसादि रसवत्कांत च काव्यांमृतं।

सोऽयं सूभ्रु पुरो विदर्भ विषयः सारस्वतीजन्मभूः।।

(बालरामायण नाटक, अं. १०-७४)

वरील अवतरणात सुग्रीवाने रामाला पुढे असलेला महाराष्ट्र देश पाहा म्हणून सांगितले असता, रामाने सीतेला उद्देशून म्हटले आहे की, उसापेक्षाही मधुर, प्रासादिक, सरस काव्यपीयूष ज्या देशात आहे, तो हा सारस्वताची जन्मभूमी विदर्भ देश आपल्यासमोर आहे. वस्तुतः भाषणात सुग्रीव ज्याला महाराष्ट्र देश म्हणतो त्याच देशाला राम विदर्भ म्हणतो, हे लक्षात ठेवण्यासारखे आहे. पुढे तिसऱ्या अंकात विदर्भातील कुंडीन नगराचे वर्णन आहे. तेही असेच उद्बोधक आहे. त्रिविक्रम भट्ट नावाचा कवी आपल्या 'नलचम्पू' या काव्यात म्हणतो :

वीरपुरुषं तदेतद्वरदातट नामकं महाराष्ट्रम्।
दक्षिणसरस्वती या वहति विदर्भा नदी यत्र

(६-६६)

यात वरदातट (म्हणजे वऱ्हाड) म्हणजे महाराष्ट्र असे स्वच्छच म्हटले आहे. मुरारी कवीही आपल्या 'अनर्घराघव' ग्रंथात 'महाराष्ट्र मंडलैक मंडनं कुंडिननाम नगरम्' (कुंडिनपूर = विदर्भ) असे म्हणतो. या सर्व उल्लेखांवरून विदर्भ आणि महाराष्ट्र ही पूर्वी एकाच प्रदेशाची नावे होती असे दिसते.

विदर्भ-वऱ्हाड

कालिदासाच्या 'मालविकाग्निमित्र' नाटकात 'वरदा' (वर्धा) नदीने विदर्भाचे दोन भाग झाले होते असा स्पष्ट निर्देश आहे. ('मालविकाग्निमित्र' ५-१३) यावरून वर्धा नदी ही कालिदासकाळी विदर्भाची मध्य-रेखा होती याविषयी संशय राहात नाही. 'नलचम्पू'तील वर उद्धृत केलेल्या

श्लोकातही 'विदर्भा नदी जेथे वाहाते त्या भागाला वरदातट नामक महाराष्ट्र म्हणतात' असे सांगितले आहे. 'वराड' हा शब्द 'वरदातट' या शब्दापासूनच व्युत्पन्न होऊन आलेला आहे. (पाहा - 'संशोधन शलका', डॉ. सुरेश डोळके, पृ.१४७) डॉ. वा.वि. मिराशींनी याबद्दल असे म्हटले आहे की, विदर्भातील जिल्ह्यांची नावे 'कट' शब्दान्त असत. उदा. बेन्नाकट, भोजकट, नान्दीकट तसेच वरदाकट, कालांतराने नदीच्या तीरावरील प्रदेश म्हणून वरदाकटचे वरदातट झाले. वरदाकट-वरआअड-वराड-वऱ्हाड अशी ही व्युत्पत्ती झाली. ('संशोधनमुक्तावली', सर २, पृ.२०१) 'वऱ्हाड' हा शब्द फार प्राचीन नाही. महानुभाव वाङ्मयात म्हणजे तेराव्या शतकात हा शब्द प्रथम आढळतो व तेव्हापासून तो रूढ व्हायला सुरुवात झाली. ('सं.मु. सर २, पृ.१९५, १९६.) प्राचीन विदर्भाच्या सीमा पुढीलप्रमाणे होत्या. उत्तरेस नर्मदेपर्यंत, दक्षिणेस गोदावरीपर्यंत, पूर्वेस वैनगंगेपर्यंत आणि पश्चिमेस खानदेशपर्यंत. आजच्या विदर्भात अकरा जिल्ह्यांचा समावेश होतो. त्यापैकी अमरावती, अकोला, यवतमाळ, बुलडाणा व वाशीम या पाच जिल्ह्यांतील प्रदेशालाच 'वऱ्हाड' असे म्हणतात. आणि हा सध्याचा वऱ्हाडप्रांत म्हणजेच प्राचीन काळचा विदर्भ होय. वऱ्हाडालाच इंग्रजीमध्ये 'बेरार' म्हणतात.

इ. स. च्या बाराव्या शतकात अल्लाउद्दीन खिलजीची जी वज्रपात स्वारी महाराष्ट्रावर झाली त्यात वऱ्हाडप्रांत मुसलमानांच्या ताब्यात गेला आणि वऱ्हाडाची म्हणजेच प्राचीन विदर्भाची शकले पडण्यास सुरुवात झाली. तेव्हापासून ७०० वर्षे वऱ्हाडावर निरनिराळ्या राजवटी होत्या. इ. स. १९०३ मध्ये त्याचा अंतर्भाव मध्यप्रांतात करण्यात आला. पुढे वऱ्हाड अलग करण्यात येऊन नागप्रदेश त्याला जोडण्यात आला. नागपूर, चंद्रपूर, वर्धा, भंडारा आणि नंतर निर्माण करण्यात आलेले गडचिरोली व गोंदिया अशा सहा जिल्ह्यांतील प्रदेशाला नागप्रदेश किंवा नागविदर्भही म्हणतात. तसेच वऱ्हाडाला पश्चिम विदर्भ व नागप्रदेशाला पूर्व विदर्भ असेही म्हणतात. आणि या दोन्ही प्रदेशांना मिळून 'महाविदर्भ' किंवा आज केवळ विदर्भ म्हणतात. हे विदर्भ स्वतंत्र राज्य व्हावे त्याकरिता झालेल्या चळवळींचा व आंदोलनाचा इतिहास सर्वांना ज्ञात आहेच.

विदर्भावरील राजवटी

विदर्भावर राज्य केलेल्या राजवटींचा प्राचीन काळापासूनचा इतिहास प्रकाशात आणण्याचे कार्य जर कोणी केले असेल तर प्रामुख्याने ते डॉ. वा. वि. मिराशी यांनीच. गेल्या ७५-१०० वर्षांत त्यांच्या संशोधनामुळे विदर्भाचा व महाराष्ट्राचा बराच इतिहास ज्ञात झाला आहे. त्यांच्या संशोधनाच्या प्रकाशातच प्राचीन राजवंशांची माहिती सादर करावी लागते. पुढील माहिती ही प्रामुख्याने त्यांच्याच ग्रंथांच्या साहाय्याने दिली आहे.

महाराष्ट्राचा पहिला ज्ञात राजवंश हा सातवाहनांचा आहे. त्यापूर्वीच्या मौर्यांच्या साम्राज्याचे चित्र अतिशय धूसर आहे. सातवाहनांनी इ. स. पू. २३५ ते इ. स. २२५ अशी ४६० वर्षे दक्षिण भारतावर अखंड राजसत्ता चालविली. त्यांच्या साम्राज्यात विदर्भाचा समावेश होत होता यात संशय नाही. त्यांची पहिली राजधानी पुण्याजवळ जुन्नर येथे होती व त्यानंतर ती गोदावरीच्या तीरी प्रतिष्ठान (पैठण) येथे होती. या राजवंशाची अनेक नाणी अकोला जिल्ह्यातील तराळा येथे मिळाली होती. सातकर्णी नावाचा एक बलाढ्य राजा या राजवंशात होऊन गेला. याच्या काळात कलिंगाधिपती खारवेल याने विदर्भावर स्वारी केली होती. त्याचे सैन्य सातकर्णी राजाची पर्वा न करता कण्हबेण्णा नदीपर्यंत चालून गेले होते. ही कण्हबेण्णा बहुतकरून नागपूरजवळील कन्हान नदी असावी असा तर्क आहे. सातवाहनांच्या ४५० वर्षांच्या राजवटीत सुमारे ३० राजे होऊन गेले. शकांशी सतत झालेल्या लढायांमुळे सातवाहनांचे साम्राज्य ओहोटीस लागले आणि विदर्भात यानंतर शक लोकांनी आपले राज्य स्थापन केले.

शक हे मूळच्या चीनच्या वायव्य सरहद्दीवर राहणारे लोक, इसवी सनाच्या सुरुवातीला त्यांनी भारतात प्रवेश केला. इ. स. १९६४ च्या डिसेंबरमध्ये या शकांचा अथवा क्षत्रपांचा अंमल विदर्भात होता ही गोष्ट प्रथम समजली. एक शिलालेख 'एपिग्राफिया इंडिका' मध्ये प्रसिद्ध झाला असून त्यामुळे क्षत्रप व कुषाण या दोघांच्याही सत्ता विदर्भावर होत्या हे स्पष्ट झाले. क्षत्रपांचा विदर्भावर अंमल केव्हा आणि नेमका कोणत्या भागावर बसला हे सांगता येत नसले तरी तो इ. स. १२३ च्या सुमारास संपला, एवढे मात्र सांगता येते.

या राजवंशानंतर विदर्भावर अल्पकाळ (सुमारे इ.स. २३० ते २७०) मुंडवंशीय राज्यांची राजवट होती. अचलपूरजवळील मल्हारा नामक गावात एक ताम्रपट सापडला आहे. (सं. मु. सर ७, पृ. ५० ते ६६) या ताम्रपटाचा काळ ख्रिस्तोत्तर सन २७० हा होय. ताम्रपटातील गावे बुलडाणा, चंद्रपूर, अकोला आणि अमरावती जिल्ह्यांत सापडतात. मुंडवंशीय राजे हे सातवाहनांचा अस्त आणि वाकाटकांचा उदय यांच्या संधिकाळात होऊन गेले. ह्या

राजांनी देशातील बेबंदशाहीला आळा घालून विदर्भात शांतता व सुव्यवस्था प्रस्थापित केली. यांच्या वंशातील आदित्यराज ह्यानेच उपरोल्लेखित ताम्रपट आपली राजधानी 'वानखेट' (सध्याचे अकोला जिल्ह्यातील वानखेडपूर) येथून दिला आहे. आदित्यराज हा या वंशातील शेवटचा राजा. याला वाकाटक नृपती प्रथम प्रवरसेन याने सन २७० च्या सुमारास पदच्युत करून वाकाटक राज्याची स्थापना केली.

यानंतर विदर्भावर दीर्घकाळ राजवट करणारे म्हणून वाकाटकांचा उल्लेख करावा लागेल. ख्रिस्तोत्तर २७० च्या सुमारास वाकाटकांनी आपली सत्ता स्थापिली. ती दीर्घकाळ टिकली. सन १९३९ पर्यंत वाकाटकांची एकच शाखा विदर्भात राज्य करीत होती असा समज होता. पण त्या वर्षी मिळालेल्या वाशीम ताम्रपटावरून आणि अजिंठा येथील क्र. १६ च्या लेण्यातील लेखावरून त्या वंशाच्या निदान दोन शाखा होत्या आणि त्या नन्दिवर्धन (रामटेकजवळ) आणि वत्सगुल्म (वाशीम) येथून राज्य करीत होत्या. वाकाटक यांच्या वंशातील विंध्यशक्ती नामक पुरुषाने सातवाहनांचा उच्छेद करून विदर्भात आपले राज्य स्थापिले. हा द्विज म्हणजे ब्राह्मण होता. हा प्रथम सातवाहनांचा मांडलिक किंवा मोठा अधिकारी असावा. इ. स. २५० च्या सुमारास योग्य संधी साधून त्याने विदर्भात आपले राज्य स्थापिले. त्याचा मुलगा प्रथम प्रवरसेन हा मोठा पराक्रमी निघाला. त्याने आपले साम्राज्य चारी दिशांस वाढविले. त्याने सम्राट ही पदवी धारण केली होती. त्याला चार पुत्र होते. त्याच्या मृत्यूनंतर त्याच्या साम्राज्याची विभागणी झाली. एक शाखा रामटेकजवळील नन्दिवर्धन व दुसरी शाखा वत्सगुल्म (वाशीम) येथून राज्य करू लागली. बाकीच्या दोन शाखांबद्दल निश्चित माहिती मिळत नाही. नन्दिवर्धन शाखेच्या वंशातील प्रवरसेन याने आपल्या नावे प्रवरपूर नामक नगर स्थापून तेथे आपली राजधानी केली. हे प्रवरपूर म्हणजे वर्ध्याजवळचे पवनार होय. प्रवरसेनानंतर त्याचा पुत्र नरेंद्रसेन गादीवर आला. पुढे बस्तर प्रदेशात राज्य करणाऱ्या नल नृपती भवदत्तवर्मा याने विदर्भावर स्वारी करून नन्दिवर्धन काबीज केले. त्यामुळे वाकाटकांनी पुन्हा आपली राजधानी बदलली आणि ती भंडारा जिल्ह्यातील आमगावजवळील पद्मपूर या गावी केली. तेथे या शाखेची शेवटची राजधानी होती असे दिसते. नरेंद्रसेनाचा पुत्र द्वितीय पृथिवीशेष हा मोठा पराक्रमी होता. याने नलांचा पराभव करून त्यांना पिटाळून लावले होते. सन ४९० च्या सुमारास या ज्येष्ठ शाखेचा अंत झाला. वत्सगुल्म येथील वाकाटकांच्या दुसऱ्या शाखेचा शेवटचा ज्ञात राजा हरिषेण होता.

वाकाटकांच्या काळी विदर्भाची अत्यंत भरभराट झाली. त्यांचे साम्राज्य उत्तरेत माळव्यापासून दक्षिणेत तुंगभद्रेच्या खोऱ्यापर्यंत व पश्चिमेस अरबी समुद्रापासून पूर्वेस बंगालच्या उपसागरापर्यंत पसरले. यांच्या काळात धर्म, विद्या व कला यांना उदार राजाश्रय मिळून त्यांची अभूतपूर्व उन्नती झाली. संस्कृत व प्राकृत वाङ्मय, कलाकौशल्य, व्यापार इत्यादिकांना उत्तेजन मिळून विदर्भाची कीर्ती दिगन्ती पसरली. म्हणून या कालाला विदर्भाच्या प्राचीन इतिहासाचे 'सुवर्णयुग' म्हणण्यास हरकत नाही.

वाकाटकांच्या अस्तानंतर सन ५५० च्या सुमारास महिष्मतीच्या कलचुरींचे राज्य विदर्भात प्रस्थापित झाले. इ. स. ५५० पासून ६२० पर्यंत म्हणजे सुमारे पाऊणशे वर्षे कलचुरींचे गुजरात, कोकण व विदर्भासह महाराष्ट्र या प्रदेशावर स्वामित्व होते. या वंशातील कर्ण हा महाप्रतापी होता. मुसलमानांच्या आक्रमणाला तोंड देण्यासाठी त्याने उत्तर भारतात आपले एक छत्री साम्राज्य स्थापण्याचा प्रयत्न केला. परंतु तो सिद्धीस गेला नाही. त्यानंतर सातव्या शतकाच्या प्रथमार्धात उदयास आलेला बदामीचा चालुक्यनृपती द्वितीय पुलकेशी याने कलचुरींचा पराभव करून आपले साम्राज्य वाढविले.

चालुक्यानंतर महाराष्ट्रावर आपले वर्चस्व प्रस्थापित करणारे घराणे म्हणजे राष्ट्रकुटांचे होय. या घराण्याच्या अनेक शाखा असून त्या भारतातील निरनिराळ्या प्रदेशांवर राज्य करीत होत्या. त्यापैकी एक शाखा विदर्भात ख्रिस्तोत्तर सहाव्या शतकापासून राज्य करीत होती. यांची राजधानी अचलपूर (जि. अमरावती) येथे होती. दुसऱ्या एका शाखेची राजधानी मयूरखंडी म्हणजे वैनगंगेच्या तीरावर गडचिरोली जिल्ह्यातील मार्कंडा (किंवा मार्कंडी) येथे होती.

यानंतर विदर्भावर राज्य करणारा महत्त्वाचा व अखेरचा राजवंश म्हणजे यादव हा होय. संपूर्ण वऱ्हाड हा त्यांच्या आधिपत्याखाली जास्तीत जास्त काळ होता. भारतावर मुसलमानी सत्ता प्रस्थापित होण्याअगोदरचा हा शेवटला राजवंश होय. इ. स. ११८७ मध्ये देवगिरी हा त्यांच्या राजधानीचे ठिकाण झाले. त्यावेळी देवगिरी हे वऱ्हाडातच समजल्या जात होती. या घराण्याशी संबंधित शिलालेख बुलडाणा जिल्ह्यातील अंबडापूर, अमरावती

अनुक्रमणिका

जिल्ह्यातील नांदगाव, गडचिरोली जिल्ह्यातील मार्कंडा, वाशीम जिल्ह्यातील काटा येथे सापडले आहेत. यावरून त्यांचे साम्राज्य संपूर्ण विदर्भभर पसरले होते, हे दिसून येते. यादव राजे हे फार बलाढ्य असले आणि यांच्या राजवटीत विद्या, कला, साहित्य, अर्थ यांचा उत्कर्ष झालेला असला तरी त्यांची संरक्षण व्यवस्था गाफील असल्यामुळे अल्लाउद्दीन खिलजीने यांच्या राज्यावर आक्रमण करून ते सहज जिंकले आणि यादवांचे राज्य लयास गेले. त्यानंतर वऱ्हाड इंग्रजांचे राज्य येतपर्यंत कायम मुसलमानी अमलाखाली होता.

नागविदर्भ, नागपूर

येथपर्यंत पश्चिम विदर्भाचा अथवा वऱ्हाडचा विचार केला. आता थोडा पूर्व विदर्भाचा अथवा नागविदर्भाचा विचार करू. नागविदर्भ हा प्रामुख्याने नागपूर प्रांताशीच संबंधित असल्याने तो प्राधान्याने नागपूरचाच इतिहास असणे स्वाभाविक आहे. पूर्व विदर्भाचा परिसर हा घनदाट जंगलांनी व्याप्त असल्यामुळे त्यावेळच्या राजांनी आपल्या राजधानीकरिता हा परिसर योग्य समजला नसावा. तरीही पौराणिक आणि प्राचीन इतिहासविषयक या भागाचे बरेच उल्लेख आढळतात. रामटेक येथील प्रभू रामचंद्राचे वास्तव्य प्रसिद्धच आहे. रामाचा मुलगा कुश याच्या नावावरून वसलेली 'कुश' नगरी म्हणजे वैनगंगेच्या तीरावरील पौनी होय, असे डॉ. मिराशी यांनी सिद्ध केले आहे. महाभारताच्या अश्वमेध यज्ञवेळी उल्लेख आलेले कुंतलपूर म्हणजे काटोल होय. तसेच जैमिनी अश्वमेध कांडात 'सारस्वतपूर' म्हणून जो उल्लेख आढळतो तो आजच्या सावनेरचा होय. वाकाटकांची राजधानी रामटेकजवळील नन्दिवर्धन हिचा उल्लेख वर आलेलाच आहे. चंद्रपूर जिल्ह्यातील भांदक किंवा भद्रावती हे फार प्राचीन शहर असून येथे निरनिराळ्या राजवटी स्थापन झाल्या. अत्यंत प्राचीन व महत्त्वाचे शिलालेख आणि ताम्रपट या ठिकाणहून उपलब्ध झाले आहेत.

महाराष्ट्राची उपराजधानी असलेले, विदर्भाची राजधानी समजले जाणारे आणि भारताच्या नकाशातील मध्यभागी असलेल्या नागपूर शहराचा इतिहास फार प्राचीन नाही. अगदी अलीकडे नागपूर शहराची प्राचीनता यादवकाळापर्यंत नेण्याचा प्रयत्न डॉ. श्रीपाद के. चितळे यांनी केला आहे. (विदर्भ संशोधन मंडळ वार्षिक, २०१५ (पृ. २० ते २३) तो कितपत यशस्वी झालेला आहे, हे अभ्यासकांनीच ठरवावे. नाग नदीच्या काठी हे गाव वसलेले असल्यामुळे त्यास नागपूर हे नाव पडलेले असावे असे म्हणतात. तसेच नाग वंशाचे लोक येथे राहात होते म्हणून त्याला नागपूर हे नाव पडले असावे असेही म्हणतात. परंतु ह्या दोन्ही समजुतींना पक्का आधार नाही. शहाजहान बादशहाच्या काळाच्या वर्णनात (इ. स. १६३७) अब्दुल हमीद लोहारी याने नागपूरचा उल्लेख केलेला आढळतो. त्यावेळी नागपूर हा एक मोठा किल्ला असून त्या सभोवती मजबूत तटबंदी होती, असे वर्णन आहे. भोसल्यांची सत्ता नागपूरवर प्रस्थापित होण्यापूर्वी येथे गोंडांची सत्ता होती. सोळाव्या शतकापासून नागपूरच्या इतिहासास खरी सुरुवात होते. नागपूरचा प्रथम स्पष्ट उल्लेख राष्ट्रकूट नृपती तृतीय कृष्णराजा याच्या इ. स. ९४० च्या ताम्रपटात आढळतो. या ताम्रपटात नागपूरपासून थोड्या अंतरावर वाहणाऱ्या कन्हान नदीचाही निर्देश आहे. (नागपूर प्रांताचा इतिहास, प्रकाशक – मा. ज. कानेटकर, इ. स. १९३५, पृ. ७) सोळाव्या शतकाच्या शेवटी येथे गोंड राज्याची स्थापना करण्यात आली. या राज्याची राजधानी छिंदवाड्यापासून चोवीस मैलांवर असलेल्या देवगड गावी होती. देवगडकरांनी सोयीच्या दृष्टीने आपली राजधानी कालांतराने देवगड येथून हलवून ती नागपुरास आणली. त्यापूर्वी नागपूर हे परगण्याचे मुख्य ठिकाण होते. गोंड वंशातील जातबा नावाचा राजा हा अतिशय पराक्रमी होता. त्याने नागपुरास एक किल्ला बांधला. सध्या नागपूर शहरातील महाल या भागातील नगारखान्याजवळ प्रसिद्ध असलेला किल्ला तो हाच असून अजूनही तेथे गोंडांचे वंशज राहातात असे समजते.

जातबाच्या वंशातील बख्तबुलंद ऊर्फ बख्तशाह हा सर्वांत प्रभावी राजा. नागपूर येथे राजधानी स्थापन करण्याचे व शहराची पुनर्घटना करण्याचे मुख्य श्रेय याचेच आहे. गृहकलहामुळे पुढे याच्यावर बादशहा औरंगजेबाची मदत घेण्याचा प्रसंग आला. तेव्हा औरंगजेबाने टाकलेल्या अटीवर त्याला मुसलमान धर्माची दीक्षा घ्यावी लागली. तेव्हापासून हा वंश मुसलमान धर्मानुयायी झाला. पुढे २५० वर्षांनी या वंशाने पुन्हा हिंदू धर्मात प्रवेश केला. बख्तबुलंदचा मुलगा चांद सुलतान हाही बापासारखा पराक्रमी होता. यानेही आपल्या कारकीर्दीत नागपूर शहराचा बराच विकास केला. चांदसुलतानानंतर त्यांच्या घराण्यात सत्तेसाठी यादवी माजली. तेव्हा चांदसुलतानाची विधवा राणी रतनकुंवर हिने राज्यसंरक्षणाकरिता रघुजी भोसले यांची मदत मागितली. रघुजींनी त्यांना मदत करून राज्य तर वाचविले; परंतु या निमित्ताने त्यांचा गोंड राज्यात जो

अनुक्रमणिका

शिरकाव झाला त्याचा परिणाम हळूहळू गोंडांचे राज्य जाऊन भोसल्यांचे स्वतःचे राज्य निर्माण होण्यात झाला. अशा रीतीने गोंड राजांचे स्थान दुय्यम होऊन ते केवळ नाममात्र राहिले. पुढे नागपूर व इतर प्रांतांवरील भोसल्यांच्या राजवटीचा इतिहास सर्वांना ज्ञात आहेच.

इ. स. १८५३ मध्ये तृतीय रघुजी निपुत्रिक निर्वतल्यानंतर डलहौसीने नागपूरचे राज्य खालसा केले. १८६१ मध्ये नागपूरला सागर, जबलपूर आणि छत्तीसगड हा भाग जोडून मध्यप्रांत निर्माण करण्यात आला. नागपूर या प्रांताची राजधानी करण्यात आली व याचा कारभार चीफ कमिशनरच्या आधिपत्याखाली सुरू झाला. इ. स. १९०३ मध्ये वऱ्हाडचे चार जिल्हे हे मध्यप्रांताला जोडण्यात आले व मध्यप्रांत-वऱ्हाड हा प्रांत अस्तित्वात आला. या प्रांताची राजधानीही नागपूर होती. गव्हर्नर या प्रांताचा कारभार पाहात होता. १५ ऑगस्ट १९४७ रोजी भारत स्वतंत्र झाल्यानंतर लोकशाही भारतातील मध्यप्रदेशची राजधानी होण्याचा मान नागपूरला मिळाला. वऱ्हाड हा मध्यप्रांताला जोडण्यात आला खरा. परंतु यामुळे वऱ्हाडचे लोक फार नाराज झाले; कारण मध्यप्रांत हा फार मागासलेला प्रांत समजला जात होता; शिवाय वऱ्हाडचे उत्पन्न फार जास्त होते. त्याचा हिस्सा आता मध्यप्रांताला मिळणार होता. वऱ्हाडातील लोकांची इच्छा वऱ्हाड हा प्रगतिशील समजल्या जाणाऱ्या मुंबई राज्याशी जोडल्या जावा अशी होती. त्यामुळे वऱ्हाडातील लोकांनी त्याच्या राजनीतीक दर्जासाठी इंग्रजांशी जोरदार पत्रव्यवहार सुरू केला. परंतु ही मागणी मान्य झाली नाही; पण त्यातून आठ जिल्हे असलेल्या विदर्भाला मध्यप्रांतापासून अलग करून स्वतंत्र विदर्भ राज्य निर्माण व्हावे ही नवीनच कल्पना पुढे आली. स्वतंत्र महाविदर्भ राज्याच्या कल्पनेच्या जन्माची ही अशी हकिकत आहे. शेवटी ११ ऑक्टोबर १९५६ रोजी वऱ्हाडचे चार जिल्हे आणि नागप्रदेशचे चार जिल्हे असा महाविदर्भ मध्यप्रांतापासून अलग करण्यात आला. परंतु तो स्वतंत्र न करता द्विभाषिक मुंबई राज्याला जोडण्यात आला. म्हणजे विदर्भ हा एका द्विभाषिक राज्यापासून अलग होऊन दुसऱ्या द्विभाषिकाशी जोडण्यात आला. त्या दिवसापासून नागपूरचे महत्त्व कमी झाले. राजधानीचे वैभव उपभोगलेले नागपूर हे एक सामान्य शहर झाले. नागपूरच्या विधानभवनाला काहीच अर्थ उरला नाही. पुढे द्विभाषिक राज्याला विरोध होऊन संयुक्त महाराष्ट्राचा लढा झाला आणि दि. १ मे १९६० रोजी विदर्भासह महाराष्ट्र राज्य निर्माण झाले. मुंबई ही महाराष्ट्राची राजधानी झाली. नागपूरला उपराजधानीचा दर्जा देण्यात आला आणि विधानसभेचे एक अधिवेशन नागपूरला होण्याचे नक्की झाले. अशा रीतीने नागपूरला गेलेले वैभव पूर्णपणे नाही तरी बऱ्याच प्रमाणात परत आले आणि नागपूरच्या निरर्थक झालेल्या विधानभवनालाही सन्मान प्राप्त झाला.

'सारस्वती जन्मभूः'

राजशेखराने विदर्भाचे केलेले वर्णन हे अक्षरशः खरे आहे. खरोखरच प्राचीन काळापासून विदर्भ ही थोर सारस्वतांची जन्मभूमी राहिली आहे. या भागात निर्माण झालेल्या काव्याचा लौकिक एवढा होता आणि त्याचे कोडकौतुक एवढे होत होते की प्रसिद्ध काश्मिरी कवी भामह याने कुठेतरी असे लिहून ठेवले आहे की 'विदर्भातील एखाद्या गचाळ कवीने आपला रटाळ काव्यग्रंथ जरी प्रसिद्ध केला तरी केवळ विदर्भाच्या नावावर तो उत्कृष्ट म्हणून नावाजला जातो आणि आम्ही सुंदर काव्यरचना केली तरी तिचे योग्य ते चीज होत नाही.' विदर्भाच्या साहित्यविषयक कामगिरीचे बरेचसे रहस्य या उद्गारांत साठविले आहे. अशा या विदर्भातील प्राचीन सारस्वतांचा आता थोडक्यात परिचय करून घ्यायचा आहे. येथे हे लक्षात ठेवणे आवश्यक आहे की, महाराष्ट्रातील भाषेचा प्रवास हा संस्कृत-महाराष्ट्री प्राकृत-अपभ्रंश-मराठी असा आहे. तेव्हा त्या त्या भाषेत निर्माण झालेल्या वाङ्मयाचा विचार येथे येणे स्वाभाविक आहे.

साहित्याचा विचार करताना सर्वप्रथम आठवण होते ती कविकुलगुरू कालिदासाची. हा विदर्भात काही काळ वास्तव्याला होता आणि त्याने आपले 'मेघदूत' हे नितांत सुंदर काव्य विदर्भातील रामटेक येथे असतानाच लिहिले असे अलीकडे सिद्ध झाले आहे. कालिदासाच्या खालोखाल प्रतिभावंत नाटककार आणि कवी म्हणून संस्कृत वाङ्मयात जर कुणाचे नाव असेल तर ते भवभूतीचे होय. त्याचे 'मालतीमाधव' आणि 'उत्तररामचरित' ही दोन फार सरस व प्रसिद्ध नाटके आहेत. याचे जन्मस्थान आमगावजवळील (भंडारा जिल्हा) पद्मपूर होय असे डॉ. मिराशींनी सिद्ध केले आहे. राजशेखर हा कवी तर प्रसिद्धच आहे. त्याची 'बालरामायण', 'बालभारत' ही संस्कृत नाटके व 'कर्पूरमंजिरी' हे प्राकृत नाटक प्रसिद्ध आहे. आपल्या उत्तरायुष्यात कलचुरी राजांच्या आश्रयास असताना त्याने 'विद्धशालभंजिका' हे नाटक, 'काव्यमीमांसा' हा साहित्यशास्त्रावरचा प्रसिद्ध परंतु अपूर्ण

अनुक्रमणिका

ग्रंथ, 'हरविलास' नामक काव्य आणि प्राचीन संस्कृत कवींच्या स्तुतिपर अनेक सुभाषिते लिहिली. दहाव्या शतकात होऊन गेलेला 'नलचंपू'कार त्रिविक्रम भट्ट हाही विदर्भाचाच. ह्याचे जन्मस्थान त्याच्या काव्यांतर्गत आलेल्या विदर्भाच्या सूक्ष्म वर्णनावरून निश्चित करण्यात आले आहे.

प्राचीन काळी प्रत्यक्ष राजसत्तेत असलेल्या घराण्यांमध्येही काही विद्वान आढळतात. वाकाटक नृपतींपैकी द्वितीय प्रवरसेनाचे 'सेतुबंध' किंवा 'रावणवध' ही महाराष्ट्री प्राकृतात रचलेली काव्ये प्रसिद्ध आहेत. वत्सगुल्म शाखेचा संस्थापक सर्वसेन याने 'हरिविजय' नामक उत्कृष्ट काव्य महाराष्ट्री प्राकृतात रचले होते. ते आता उपलब्ध नाही. पण त्यातील उतारे इतर ग्रंथांत दिसतात. राजा भोज हे आणखी एक उदाहरण. धारा नगरीचा भोज व विदर्भातील भोज हे वेगळे आहेत. विदर्भातील भोज राजाने 'चंपूरामायण' नावाचे प्रसिद्ध काव्य लिहिले आहे. त्याच्या प्रत्येक कांडाच्या शेवटी 'विदर्भराज भोज विरचित' असा उल्लेख आढळतो.

वऱ्हाडातील विद्वानांनी ज्योतिषशास्त्र या विषयात बरेच लेखन केले आहे. याची विस्तृत माहिती या. मा. काळे यांनी आपल्या 'वऱ्हाडचा इतिहास' या ग्रंथात दिली आहे. वर उल्लेख आलेल्या 'नलचंपू'कार त्रिविक्रम भट्ट याच्या घराण्यात विद्वानांची एक परंपराच निर्माण झाली होती. सुप्रसिद्ध गणिती भास्कराचार्य हे याच वंशातील होते. भास्कराचार्य हे आजच्या दक्षिणेला 'विज्जलवड' येथील राहणारे होते. त्यांचा 'सिद्धान्तशिरोमणी' हा ग्रंथ फार प्रसिद्ध आहे. पृथ्वी सूर्याभोवती फिरते हा सिद्धांत त्यांनी मांडला. यांचा काळ हा साधारणतः इ.स. १११५ ते ११९५ असा आहे. यांनी पृथ्वीची जी मध्यरेषा कल्पिली आहे ती वत्सगुल्म अथवा आजच्या वाशीममधून जाते असे म्हटले आहे. सध्या ही मध्यरेषा लंडनजवळील 'ग्रीनविच' गावावरून जाते असे म्हटले जाते. (पाहा - 'विदर्भाचा इतिहास', कोलारकर, पुरंदरे, पृ.५८). वऱ्हाडातील पाथरी या गावचे 'ज्ञानराज' नावाचे एक विख्यात ज्योतिषी होऊन गेले. यांचा 'सिद्धांतसुंदर' नावाचा ग्रंथ प्रसिद्ध आहे. ते रामदेवराव यादव यांच्या सभेत होते. ज्ञानराजांचा चुलता धुंडिराज व मुलगा सूर्यपंडित हेदेखील गाढे विद्वान होऊन गेले. धुंडिराजांचा 'जातकभरण' नावाचा ग्रंथ आहे. धुंडिराजाचा पुत्र गणेश. याच्याही नावावर काही ग्रंथ आहेत. ज्ञानराजांचा प्रथम पुत्र सूर्यपंडित. त्याचे मुख्य ग्रंथ म्हणजे 'सूर्यप्रकाश', 'श्रीपतिपद्धती-गणित', 'बीजगणित', 'ताजिक पद्धती', 'बोधसुधाकर' हे होत. त्याने लिहिलेल्या काव्यात पद्यामृततरंगिणी, रामकृष्ण काव्य, शंकराभरण, नृसिंहचंपू, विघ्नमोचन, भगवतीगीत ही प्रमुख आहेत.

यादवकाळ हा महाराष्ट्राच्या व विदर्भाच्या इतिहासात साहित्य, विद्या, कला यांच्या दृष्टीने परमोच्च उत्कर्षाचा काळ होता, असे म्हटले तर ते चूक ठरू नये. यादवांच्या राज्यात कलाकारांना आणि विद्वानांना उदार राजाश्रम होता. साहजिकच यांच्या काळात मराठीत जेवढी उत्कृष्ट ग्रंथरचना झाली तेवढी इतर काळात झाली नाही. सुप्रसिद्ध हेमाद्री पंडित हा महादेव व रामदेव यांच्या कारकीर्दीत 'श्रीकरणाधिप' म्हणजे सचिवालयाचा प्रमुख या उच्चपदावर होता. त्याचा 'चतुर्वर्गचिंतामणी' नामक धर्मशास्त्राचा रचलेला बृहत्कोश फार प्रसिद्ध आहे. याशिवाय 'आयुर्वेदरसायन' व 'मुक्ताफलटीका' हे ग्रंथही त्याने लिहिले होते. हेमाद्रीचा आश्रित बोपदेव हा खास वऱ्हाडातला. वर्धा नदीच्या तीरी असलेल्या वेदपद नावाच्या गावचा हा रहिवासी होता. याने व्याकरण, वैद्यक, तिथीनिर्णय, साहित्य, भागवत वगैरे विषयांवर एकूण २६ ग्रंथ लिहिल्याचा उल्लेख आढळतो. 'मुक्ताफळ' व 'हरिलीला' हे त्याचे दोन ग्रंथ प्रसिद्ध आहेत.

विदर्भातील मराठी वाङ्मयनिर्मितीबद्दल लिहिणे गरजेचे आहे. सरस्वतीने आपल्या वीणेवर पहिले मराठी स्वर काढले ते विदर्भातच आणि तेही वऱ्हाडात नव्हे तर आज पूर्व विदर्भ अथवा त्या काळी गोंडवन समजल्या जात होते त्या भंडारा जिल्ह्यातील आंभोरे या गावी. महाराष्ट्र संस्कृतीला विवेकाचे अधिष्ठान देणारा 'विवेकसिंधु' हा ग्रंथ शके १११० मध्ये मुकुंदराजांनी इथेच रचला. त्यापाठोपाठ 'परमामृत' हाही ग्रंथ त्यांनी निर्माण केला. याच काळात वऱ्हाडात महानुभाव पंथाचा उदय होऊन त्याचा प्रसार जोरात सुरू झाला. या पंथाचे एक परमेश्वरावतार श्रीगोविंदप्रभू हे अमरावतीजवळील ऋद्धिपूर येथे राहात होते. त्यांचे शिष्य श्रीचक्रधरस्वामी ह्यांनी महानुभाव पंथ हा विदर्भात स्थापन केला. ह्या पंथाला सुरुवातीला अतिशय प्रतिभावंत विद्वान व मंडळी मिळाली. ह्यांच्या प्रतिभापूरित विद्वत्तेतून मराठीत अनेक ग्रंथरूपी रत्ने निपजली. महानुभाव पंथातील ग्रंथ हे सर्वांना ठाऊक असल्यामुळे त्याची विस्तृत माहिती देण्याची आवश्यकता नाही; कारण हा पंथ व त्याचे वाङ्मय यांची माहिती देणारी अनेक पुस्तके अलीकडे प्रसिद्ध झाली आहेत. फक्त काही अत्यंत महत्त्वाच्या ग्रंथांचा पुढे उल्लेख

अनुक्रमणिका

करतो. श्रीकृष्णचरित्र, लीळाचरित्र, दृष्टान्तपाठ, सूत्रपाठ, ऋद्धिपूरलीळा (गोविंदप्रभुचरित्र) हे गद्य ग्रंथ आणि महदंबेचे 'धवळे', मूर्तिप्रकाश, रुक्मिणीस्वयंवर, शिशुपाळवध, उद्धवगीता, वछाहरण, सह्याद्रिवर्णन, ज्ञानप्रबोध आणि ऋद्धिपूरवर्णन इत्यादी काव्यग्रंथ प्रसिद्ध आहेत. बाराव्या शतकानंतरही महानुभाव लेखकांची वाङ्मयनिर्मिती ही पुढे ३०० वर्षांच्याही वर चालू होती हे नमूद करणे अवश्य आहे.

मध्ययुगीन काळात विदर्भातील अनेक कवी आढळतात. त्यात अमृतराय (इ.स. १६९८ ते १७५३) हे फार प्रसिद्ध कवी होऊन गेले. ह्यांचा जन्म बुलडाणा जिल्ह्यातील मेहेकर तालुक्यातील साखरखेडी (हल्लीचे फत्तेखर्डा) या गावी झाला. पेशवाईच्या काळात त्यांचा निनाद सर्वत्र निनादत होता. त्यांची बहुतेक रचना प्रासादिक असून कटावात्मक आहे. 'प्राण्या बोलावे बहु गोड। दुष्ट दुरुक्ती दुर्वचनांची टाकुन द्यावी खोड' यासारखी त्यांची अनेक पदे सामान्यांच्या ओठावर आहेत. आयुष्याचा उत्तरकाळ त्यांनी औरंगाबादेस गोदातीरी व्यतीत केला.

देवनाथ (इ.स. १७५४ ते १८२१) व दयाळनाथ (इ.स. १७८८-१८३६) या गुरु-शिष्याची जोडी वऱ्हाडात अत्यंत प्रसिद्ध आहे. दर्यापूर तालुक्यातील सूर्जी अंजनगाव हे यांचे मूळ. सूर्जी व अंजनगाव य दोन गावांमधून नदी वाहते. सूर्जी देवरावांचे म्हणजे नंतरच्या देवनाथांचे जन्मस्थान. हरिनाम कीर्तन करीत ते भ्रमण करीत. यांची कविता प्रासादिक आहे. त्यांच्या अनेक लावण्या, अभंग, पदे प्रसिद्ध आहेत. नाथसंप्रदायाच्या ज्या अनेक शाखा आज विदर्भात अस्तित्वात असलेल्या आढळून येतात त्यांपैकी देवनाथ-दयाळनाथांची एक शाखा आहे.

शिवकल्याण हे तेव्हाचे मोमीनाबाद अथवा आजचे आंबेजोगाई येथील, गोसावीनंदन हे औरंगाबाद येथे व विष्णुकवी हे मातापूर अथवा माहूर येथे होऊन गेले. ही सर्व गावे ही आजच्या विदर्भातील नसून तेव्हाच्या विदर्भाच्या सीमारेषेवरील आहेत. तरीपण शिवकल्याणांचा मठ अकोला येथे, गोसावीनंदनांचा मठ शिंदखेड येथे आणि विष्णुदासांची कविता चंद्रपूर जिल्ह्यामध्ये फार प्रसिद्ध असल्यामुळे हे तिन्ही कवी आजच्या विदर्भात बराच काळ वास्तव्यास होते असा अंदाज करता येतो व त्यावरून त्यांचा संबंध आजच्याही विदर्भाशी जोडता येऊ शकतो.

मराठीत विठ्ठल नावाचे दोन-तीन कवी होऊन गेले. त्यापैकी एक विठ्ठल कवी हा यवतमाळ जिल्ह्यातील केळापूर या गावचा होता. रासक्रीडा व रुक्मिणीस्वयंवर ही त्याची काव्ये उपलब्ध आहेत. याचा काळ इ.स. १६१५ असा आहे. अनंत नावाचा कवी वऱ्हाडातील उमरखेडच्या बाजूस राहात होता. त्याने वऱ्हाडातील १०८ संतांची ओवीबद्ध चरित्रे लिहिली आहेत.

वैदर्भी रीती

आता 'वैदर्भी रीती' म्हणून साहित्यात जी फार प्रसिद्धीस पावली आणि विदर्भाकरिता जी फार अभिमानास्पद समजली जाते तिचा विचार करू. साहित्यात 'रीती'ला फार महत्त्व असते. वाङ्मयात 'काय सांगितले आहे' याइतकेच 'कसे सांगितले आहे' यालाही महत्त्व असते. रीती म्हणजे मार्ग अथवा पद्धती. 'रीती हा काव्याचा आत्मा होय.' (रीतिरात्मा काव्यस्य/विशिष्ट पदरचना रीतिः) एक विशिष्ट प्रकारची मांडणी म्हणजे रीती अशी तिची व्याख्या प्रसिद्ध साहित्यशास्त्रकार वामन करतो. स्थूल मानाने आज आपण ज्याला शैली म्हणतो तीच रीती होय. ह्या रीतीचे दोन मुख्य वर्ग पडत असे. त्या म्हणजे वैदर्भी आणि गौडी होत. वैदर्भीमध्ये सुगमता, स्वाभाविकता, संयम, सूक्ष्ममाधुर्य या गुणांचे प्राधान्य असे. तर गौडीमध्ये प्रौढता, कृत्रिमता, अतिशयोक्ती, आडंबर, भडकपणा यांना प्राधान्य असे. ह्या दोन रीती म्हणजे दोन भिन्न अभिरुचींचे निदर्शक होत. त्यात श्रेष्ठ-कनिष्ठ हा भाव नाही. तरीपण सोपी, मधुर आणि स्वाभाविक म्हणून वैदर्भी रीती ही जास्त लोकप्रिय झाली.

राजशेखरने आपल्या 'कर्पूरमंजिरी'त वच्छोमी, मागधी आणि पांचाली ह्या तीन रीती सांगितल्या आहेत. वैदर्भीला वच्छोमी आणि गौडीला मागधी अशी नावे तो देतो. वैदर्भी रीतीचे 'स्थानानुप्रासवदसमास योगवृतिगर्भंच जगादंता वैदर्भी रीतिः।' असे वर्णन तो करतो. याचा अर्थ समासरहित, अनुप्रासयुक्त व जीमध्ये चित्ताकर्षण करण्याची कला आहे. त्या पद्धतीला वैदर्भी रीती म्हणतात. वच्छोम अथवा विदर्भ हे नाव राजशेखरने लिहिलेल्या श्लोकात आलेले असल्यामुळे ह्या रीतीला देशवाचक नाव मिळाले. वस्तुतः राजशेखरच्याही आधी होऊन गेलेल्या वामनाच्या काव्यात 'सात्रेधा वैदर्भी गोडीया पांचाली' अशा तीन रीतींचा उल्लेख आढळून येत असल्यामुळे वामन हाच वैदर्भी रीतीचा आद्यप्रणेता होय असे संशोधक म्हणतात. एवढेच नव्हे तर हे नाव प्रादेशिक नसून सर्वोत्तम गुणवाचक म्हणून प्रचलित झाले होते असेही मानले जाते. अगदी आरंभीच्या काळात कदाचित हे देशविशिष्ट नावे रूढ असावीत. ते कसेही असले तरी 'वैदर्भी रीती'ची समग्र गुणवत्ता ही प्राचीन

अनुक्रमणिका

काळात काव्यरसिकांना विशेष प्रिय झाली होती, एवढे मात्र निश्चित.

तीन अग्रगण्य साहित्य संस्था

विदर्भ ही आजच्या महाराष्ट्राची मातृभूमी. साहित्याच्या व एकूण सर्वच क्षेत्रांत विदर्भ सुरुवातीपासून संपन्न राहिलेला. साहित्याच्या बाबतीत तर सुरुवातीला विदर्भाचीच भाषा कानावर येते. असे असूनदेखील मराठी भाषा, साहित्य आणि त्याचे संशोधन याची अभिवृद्धी याकरिता ज्या चळवळी झाल्या, त्याचा अग्रमान मात्र विदर्भाने मिळविला नाही. तो मान पुणे-मुंबई यांनी मिळविला; पण उशिरा का होईना मराठी भाषा आणि वाङ्मय यांच्या अभिवृद्धीकरिता विदर्भात संघटित प्रयत्न करावा अशी कल्पना विदर्भातील काही साहित्यिकांच्या मनात जागृत झाली आणि त्या कल्पनेतून काही साहित्य संस्था विदर्भात स्थापन झाल्या.

विदर्भ साहित्य संघ

या कल्पनेचेच हृदयफळ म्हणजे वि.सा. संघाची स्थापना. अमरावती येथील कविभूषण बळवंत गणेश ऊर्फ अण्णासाहेब खापर्डे यांनी या कामी पुढाकार घेतला. १९२२ साली पुण्याला झालेल्या द्वितीय महाराष्ट्र कविसंमेलनाला उपस्थित असलेले खापर्डे अमरावतीला परत आले ते 'कविसंमेलन' डोक्यात घेऊनच. अशा तऱ्हेची कविसंमेलने व वाङ्मयोत्सव वऱ्हाडातही का होऊ नयेत या विचाराने त्यांना अस्वस्थ केले. त्यांनी विदर्भातील साहित्यिकांशी या बाबतीत पत्रव्यवहार केला. सर्वांनीच त्या कल्पनेला उचलून धरले. दि. १३ जानेवारी १९२३ रोजी अमरावतीला साहित्यप्रेमी लोकांची सभा भरली आणि दि. १४ जानेवारी १९२३, संक्रांतीच्या मुहूर्तावर वि.सा. संघाची रीतसर स्थापना करण्यात आली.

वि.सा. संघाच्या स्थापनेनंतरचा पुढचा इतिहास येथे देणे शक्य नाही आणि ते आवश्यकही नाही; कारण ह्या संस्थेची पुढची वाटचाल सर्वांना ठाऊकच आहे; शिवाय इ.स. २०२३ मध्ये या संस्थेला १०० वर्षे पूर्ण होण्यानिमित्ताने याचा बृहतितिहास लिहिण्याचे काम सध्या सुरू आहे. त्यामुळे जनतेला तो विस्तृत रीतीने माहीत होणारच आहे. फक्त या ठिकाणी 'संघा'च्या स्थापनेच्या निमित्ताने जे दोन-तीन वाद त्या काळी उपस्थित झाले त्यांपैकी एका महत्त्वाच्या वादाची माहिती इथे देतो; कारण तो वाद फार कमी लोकांना माहीत असणे शक्य आहे. माझे वडील डॉ. सुरेश डोळके यांच्या दुर्मिळ हस्तलिखित संग्रहातील त्यांनी स्वतः लिहून ठेवलेल्या मजकुराच्या साहाय्याने पुढील माहिती देतो.

वि.सा. संघ हा 'सवतासुभा' म्हणून स्थापन केला असे म्हटल्यामुळे या वादाला प्रारंभ झाला. 'केसरी' वर्तमानपत्राच्या १९२३ च्या संपादकीय 'स्फुटा'त 'सवतासुभा' हा शब्द वापरला आहे. त्यावेळी 'केसरी'चे संपादक ज.स. करंदीकर हे होते. त्यानंतर अमरावतीच्या 'स्वतंत्र हिंदुस्थान' या पत्रात १९२४ साली या 'सवत्यासुभ्या'वर एक लेख लिहिण्यात आला. त्याला या. मा. काळे यांनी संमेलनाच्या समारोपाच्या भाषणात उत्तरही दिले होते. पुढे त्यांनी 'महाराष्ट्र' वर्तमानपत्राच्या दि. २३/०४/१९२४ च्या अंकात एक लेखही लिहिला आहे.

या वादाला खरी चालना मिळाली ती 'पारिजाता'च्या ''सहित्याच्या प्रांतात हा सवतासुभा कशाला?'' या 'रत्नाकरा'च्या एप्रिल १९२९ च्या अंकात प्रसिद्ध झालेल्या लेखाने. या लेखात 'पारिजाता'ने वि.सा. संघ हा पुणेकरांविरुद्ध विदर्भातील लोकांनी उभारलेला 'सवतासुभा' आहे व वि. सा. संघाने आपल्या मर्यादा खोडसाळपणे इतक्या व्यापक ठरविल्या आहेत, असे आक्षेप तर संघावर घेतले होतेच; पण वि.सा. संघ व वि.सा. संमेलन यांचे परस्परसंबंध काय असावे व वि.सा. संघ हा महाराष्ट्राच्या भावी एकीकरणाच्या दृष्टीने कसा विघातक आहे यासंबंधी तात्त्विक विवेचनही केले होते.

'पारिजाता'च्या या लेखाला 'वि.सा. संघाची कल्पना ज्या गृहस्थांनी काढली त्यापैकी एक' या नात्याने, या. मा. काळे यांनी 'रत्नाकरा'च्या जून १९२९ च्या अंकात 'विदर्भ साहित्य संघ व त्याचे आक्षेपक' या नावाचा लेख लिहून उत्तर दिले. मा. ना. कागभट ('पारिजाता'चा सवतीमत्सर, महाराष्ट्र, २ जून १९२९), एक वऱ्हाडी (पारिजाताचा पाचकळपणा, महाराष्ट्र, ९ जून १९२९), बाळासाहेब ढवळे ('कुजलेला पारिजात!', महाराष्ट्र, १६ जून १९२९), प्रभृती लेखकांनी लेख लिहून 'पारिजाता'च्या आक्षेपांना समर्पक उत्तरही दिले. पारिजातानेही 'पारिजाताचा खुलासा' हा लेख लिहून (महाराष्ट्र, १४ जुलै १९२९) स्वतःतर्फे या वादाचा समारोप केला. यानंतर १९२९ च्या सप्टेंबर व ऑक्टोबरच्या 'चित्रमयजगता'त 'पारिजात अथवा सवाई मिस् मेयो' असा लेख ब. ग. खापर्डे यांनी लिहून 'पारिजाता'च्या सर्व आक्षेपांचा पुनर्विचार केला व १९२९ च्या वि.सा. संमेलनाचे अध्यक्ष दादासाहेब खापर्डे यांनी मार्मिक उत्तर देऊन या वादाचा सोक्षमोक्ष केला.

अनुक्रमणिका

पुढे 'रत्नाकरा'तून लेख लिहिणारे हे 'पारिजात' त्यावेळी मॉरिस कॉलेजमध्ये मराठीचे अध्यापक असलेले विख्यात ग्रंथकार प्रा. श्री.ना. बनहट्टी होते हे उघडकीस आले. पुढे हेच बनहट्टी १३ वर्षांनी, स्थगित झालेल्या विदर्भ साहित्य संघाचे पुनःसंचलन करण्याच्या उद्योगात अग्रेसर ठरले. एवढेच नव्हे तर १९४५ साली दर्यापूर येथे भरलेल्या वि.सा. संमेलनाचे ते अध्यक्षही झाले होते. त्यावेळी त्यांनी एवढे मूलगामी भाषण केले होते की, ते भाषण नागपूर विद्यापीठाने काही काळ एम.ए.च्या परीक्षेसाठी लावले होते.

'शारदाश्रम'

'शारदाश्रम' ह्या संस्थेचे अध्वर्यू होते डॉ. यशवंत खुशाल ऊर्फ आप्पासाहेब देशपांडे. ही संस्था व आप्पासाहेब हे पूर्णपणे एकरूप झाले होते. संशोधनाची अनेक अस्सल साधने गोळा करून ती ठेवण्याकरिता व त्याचा अभ्यास करण्याकरिता पुण्याचे 'भारत इतिहास संशोधन मंडळ', धुळ्याचे 'राजवाडे संशोधन मंदिर' यांसारखी संस्था विदर्भातही असावी हा विचार आप्पासाहेबांच्या मनात आला आणि ते या कार्याला लागले.

१९२५-२६ साली यवतमाळ येथे वि. सा. संघाचे तिसरे अधिवेशन भरले होते. संमेलन झाल्यानंतर यवतमाळच्या साहित्यिकांनी लगेच एक सभा भरवून, यवतमाळ जिल्ह्याची एक साहित्य संस्था स्थापन केली. त्या संस्थेचे नाव 'शारदाश्रम' असे ठेवण्यात आले. या संस्थेचे बापूजी अणे हे अध्यक्ष, डॉ. भा. म. टेंबे हे उपाध्यक्ष, तर डॉ. य. खु. देशपांडे हे चिटणीस निवडण्यात आले. कमिटीने नियमावली निर्माण केल्यानंतर इ.स. १९३२ मध्ये संस्था 'सोसायटीज ॲक्ट'खाली रीतसर नोंदविण्यात आली. संस्थेचे ऑफिस, पहिली पाच वर्षे डॉ. देशपांड्यांच्या निवासस्थानी होते. नंतर जवळजवळ १५-२० वर्षे ऑफिस नगर वाचनालयाच्या कृपेने लायब्ररीच्या इमारतीत होते. नंतर ते शिक्षण प्रसारक मंडळाच्या 'अमोलकचंद महाविद्यालया'च्या हॉलमध्ये होते. संस्थेचा हस्तलिखित ग्रंथसंग्रह व पुराणवस्तुसंग्रह यवतमाळ येथील 'ज्युबिली लायब्ररी'त ठेवण्यात आला होता.

कोणतेही नवीन कार्य सुरू झाले की काही विघ्नसंतोषी लोकांच्या पोटात मत्सराचा गोळा उठून कार्य करणाऱ्या व्यक्तीच्या कर्तृत्वावर टीका होतच असते. डॉ. देशपांडे यांच्यावरही तशीच टीका झाली. परंतु तिकडे लक्ष न देता, एखाद्या ध्येयाने झपाटल्याप्रमाणे ते संस्थेच्या उत्कर्षाकरिता झटले. त्यांच्याजवळ त्या वेळपर्यंत जो कागदपत्रांचा संग्रह होता, त्याच्या मूळ पायावर संशोधन-संग्रहाची इमारत रचली गेली. एकंदर ३० घराण्यांकडून हस्तलिखिते जमवण्यात आली. नेरपरसोपंतचे नारायणशास्त्री यांनी संस्थेस ३०० हस्तलिखिते दिली. पुढे सुमारे ४०-४५ वर्षे सर्वत्र प्रवास करून व अपरिमित परिश्रम घेऊन आप्पासाहेबांनी बहुमोल ऐतिहासिक कागदपत्रे, हस्तलिखिते, पोथ्या, चित्रे, नाणी मिळवून शारदाश्रमात त्याचा संग्रह केला. सुमारे पाच हजारांवर निरनिराळ्या विषयांवरील संस्कृत व मराठी हस्तलिखित ग्रंथ व दोन हजारांवर ऐतिहासिक कागदपत्रे इत्यादिकांचा संग्रह झाला होता. वेदान्तपर पोथ्यांपासून तो कामशास्त्रावरील ग्रंथांपर्यंत सर्व ग्रंथ या संग्रहामध्ये होते. यातील काही ग्रंथ तर केवळ 'प्रेक्षणीय' म्हणावे असे होते. ताम्रपट, शिलालेखही दक्षतेने मिळविण्यात आले होते. संस्थेतर्फे वर्षभरात निरनिराळ्या कार्यक्रमांचे, विद्वानांच्या व्याख्यानांचे आयोजन करण्यात येत असे. त्याचप्रमाणे काही विद्वानांचे महत्त्वाचे ग्रंथ संस्थेतर्फे प्रकाशित करण्यात आले. 'शारदाश्रम वार्षिक' काढण्याचा प्रयत्न संस्थेने सुरू केला होता. त्याप्रमाणे १९३३ साली अंक काढण्यात आला. परंतु द्रव्याअभावी हा पहिला अंक शेवटचाच ठरला.

शारदाश्रमाला शेवटपर्यंत आर्थिक सुस्थिती प्राप्त झाली नाही. याचे कारण या संस्थेला पहिलेपासून जी मंडळी लाभली, ती मध्यमवर्गीय वाङ्मयप्रेमी मंडळी होती. राजकीय पक्षोपपक्षात फंड गोळा करणारी व उलाढाली करणारी जी मंडळी असतात, तशी या ठिकाणी नव्हती. त्यामुळे संस्थेला शेवटपर्यंत स्वतःची इमारत उभी करता आली नाही. आयुष्याच्या शेवटी त्यांनी व बापूजी अणे यांनी खूप खटपट करून या संस्थेकरिता सरकारकडून एक प्लॉटही मिळविला होता. परंतु संस्थेची इमारत काही त्या ठिकाणी उभी झाली नाही. त्यामुळे शेवटी शेवटी आप्पासाहेबांना स्वतःच्या चरितार्थाची जितकी चिंता वाटत नव्हती, तितकी शारदाश्रमाच्या चरितार्थाची वाटत होती. ही संस्था त्यांच्या मृत्यूनंतर आता केवळ नामशेष होण्याच्या मार्गाला लागली असून, तेथील ऐतिहासिक साधनसामग्री अक्षरशः दुर्लक्षित पडली आहे, असे कळते. तिचे जतन व संरक्षण करण्यासाठी वारंवार शासनाला व विद्यापीठाला विद्वानांकडून आवाहन करण्यात आले; परंतु या दोघांनीही विद्वानांच्या या विनंतीकडे लक्ष दिलेले दिसत नाही.

अनुक्रमणिका

विदर्भ संशोधन मंडळ

'प्रामुख्याने संशोधनाला वाहिलेली एखादी संशोधन संस्था नागपूरला असावी ह्या काही संशोधनप्रेमींच्या मनातील उत्कट इच्छेतून या संस्थेचा जन्म झाला. इ.स. १९३३ मध्ये नागपुरात अ.भा. मराठी साहित्य संमेलन झाले होते. त्यानिमित्ताने एकत्र जमलेल्या मंडळींनी भाऊसाहेब माडखोलकरांच्या पुढाकाराने म.म. दत्तोपंत पोतदार यांच्या अध्यक्षतेखाली एक सभा भरविली आणि दि. ०२/०१/१९३४ रोजी संशोधन मंडळ अस्तित्वात आले. डॉ. भवानीशंकर नियोगी यांची अध्यक्षपदी, तर डॉ. वा.वि. मिराशी यांची कार्याध्यक्षपदी निवड झाली. संस्थेचे आरंभीचे नाव 'वाङ्मयेतिहास संशोधन मंडळ' असे होते. नंतर तीन वर्षांनी त्याचे नाव 'मध्यप्रांत संशोधन मंडळ' असे झाले, तर राज्य पुनर्रचनेनंतर ते बदलून 'विदर्भ संशोधन मंडळ' असे झाले. संशोधन मंडळ स्थापन तर झाले; परंतु द्रव्याच्या अभावी संस्थेला काहीच कार्य करता येत नसे. तेव्हा डॉ. मिराशींनी इ.स. १९५७ मध्ये मध्यप्रांतचे तत्कालीन शिक्षणमंत्री मंडलोई यांची भेट घेतली आणि अनुदानाकरिता विनंती केली. शिक्षणमंत्र्यांना मिराशींच्या संशोधनकर्तृत्वाची जाण होती. त्याने प्रभावित होऊन त्यांनी अनुदान मंजूर केले ते इ.स. १९९८ पर्यंत मिळत गेले.

मंडळाच्या स्थापनेपासून २० वर्षे मंडळाचे कार्यालय शहरातल्या बिंझाणी सिटी कॉलेजात होते. परंतु पुढे जागा अपुरी पडू लागली म्हणून मंडळाचे कार्यालय विदर्भ साहित्य संघाच्या इमारतीत गेले. तेथे मंडळाचे कार्यालय इ.स. १९६५ पर्यंत होते; पण या अवधीत काही मतभेद उद्‌भवून मंडळाला स्वतंत्र इमारत असावी असे मंडळाच्या कार्यकारिणीने ठरविले. या कार्याकरिता मिराशींनी अथक परिश्रम घेतले. प्रांतिक व केंद्रीय शासनातील अधिकारी व्यक्तींशी असलेल्या आपल्या परिचयाचा फायदा घेतला. जनतेत हिंडून निधी जमविला. नातलगांनी त्यांना अर्पण केलेली धनराशीही त्यांनी निधीत जमा केली आणि इमारत उभी झाली. १९६५ च्या सप्टेंबर महिन्यात डॉ. राधाकृष्णन यांच्या हस्ते तिचे उद्‌घाटन झाले. मंडळातर्फे साहित्य संस्कृती मंडळाच्या अनुदानाच्या साहाय्याने विद्वानांचे ग्रंथ प्रकाशित व्हायला लागले. १९५८ पासून 'मंडळा'चे 'वार्षिक' निघण्यास सुरुवात झाली. अनुदान अपुरे पडत असल्यामुळे मिराशींनी वसंतराव नाईक, बॅ. शेषराव वानखेडे यांच्याशी असलेल्या त्यांच्या व्यक्तिगत संबंधातून मंडळाला अनुदाने मिळवून दिली.

इतिहास व वाङ्मय यांबद्दलचे संशोधन हे उद्दिष्ट प्रामुख्याने डोळ्यांसमोर ठेवून या संस्थेची निर्मिती झाली. ते उद्दिष्ट या संस्थेने उत्कृष्टपणे पार पाडले, हे मुद्दाम सांगावेसे वाटते. अनेक दर्जेदार आणि उच्च संदर्भमूल्य असलेले ग्रंथ मंडळाकडून प्रकाशित करण्यात आले आहेत. १९५८ पासून २००८ पर्यंत जी 'वार्षिके' निघाली त्यात भारतातील अत्युच्च संशोधकांचे लेख आहेत. साहजिकच त्याचा दर्जा फार वरचा आहे. या संस्थेचे सुरुवातीपासूनचे कार्यकर्ते हे तळमळीचे, संशोधनाची जाण असणारे आणि स्वतः संशोधक असल्यामुळे या संस्थेचा लौकिक फार वाढला. मधल्या काळात मात्र संस्थेचे कार्य ढिले झाले. १९९८ पासून १० वर्षे मंडळाचे 'वार्षिक'ही निघाले नाही. परंतु इ.स. २००८ पासून ते परत सुरू झाले आहे. सध्या डॉ. मदन कुळकर्णी हे या संस्थेचे अध्यक्ष असून ते 'मंडळा'चा व 'वार्षिका'चा तोच दर्जा कायम राखण्याचा प्रयत्न करीत आहेत.

उपसंहार

साहित्य, राजसत्ता, साहित्यिक संस्था यांसारख्या विदर्भाच्या इतिहासाच्या व संस्कृतीच्या काही अंगांवर प्रकाश टाकण्याचा येथपर्यंत यथामती प्रयत्न केला. हा प्रयत्न अथवा आढावा हा अतिशय थोडक्यात किंवा धावता आहे, हे सांगण्याची आवश्यकता नाही. यातील एकेक विषय हा स्वतंत्र ग्रंथाचा विषय आहे. असे म्हणतात की, साधारणतः प्रत्येक पाव शतकानंतर नव्याने इतिहास लिहिण्याची आवश्यकता असते. सतत नवीन कागदपत्रे, शिलालेख व इतर पुरावे उपलब्ध होत असतात. त्याचप्रमाणे इतिहासविषयक दृष्टिकोनही बदलत असतो. जुन्याच घटनांचा नव्याने अन्वयार्थ करावा लागतो. चालू काळाच्या संदर्भात त्याचे विश्लेषण करणे आवश्यक असते. हे काहीही नसले तरी गतकाळ विस्मृतीत जाऊ न देण्यासाठी तो पुनःपुन्हा समाजासमोर आणणे आवश्यक असते. प्रस्तुत लेखाकडे तशाच दृष्टिकोनातून पाहावे.

येथपर्यंतच्या विवेचनावरून एवढे लक्षात येते की, विदर्भ हा प्राचीन काळापासून सर्व बाबतीत वैभवसंपन्न आहे. राजसत्ता, साहित्य, इतिहास, संत, कला यांसारख्या अनेक बाबतीत ह्याला उज्ज्वल इतिहास आहे. विदर्भ संस्कृतीच्या या सर्व अंगांचे महत्त्व अधोरेखित करणाऱ्या ग्रंथांची समाजाला अत्यंत आवश्यकता आहे.

• • •

अनुक्रमणिका

ग्रंथसमीक्षा

सातपाटील कुलवृत्तांत : मानवी 'अहं'ना नख लावणारी कादंबरी

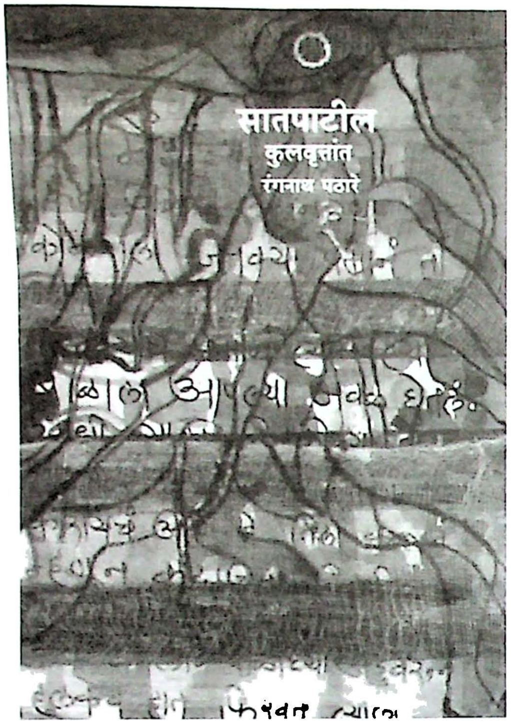
नीतीन रिंढे

नीतीन रिंढे
'अमृत पार्क, बिल्डिंग क्र. २,
फ्लॅट क्र. ५०३, खडकपाडा,
कल्याण (पश्चिम),
जि. ठाणे - ४२१ ३०१
संपर्क :
मो.: ७७३८३१६२६२
neegrind@gmail.com

१

मराठी कादंबरीकार वर्तमान आणि भविष्यकाळ यांच्याकडे पाठ फिरवून भूतकाळात, इतिहासातच अधिक रमतात असं मत अलीकडे ऐकू येतं. महाराष्ट्राला पेशवेकाल-शिवकालापलीकडे भूतकाळ नाही आणि शिवशाह-पेशवाईपलीकडे इतिहास नाही अशा उथळ समजुतीतून लिहिलेल्या कादंबऱ्या (ज्यांना थेट 'ऐतिहासिक कादंबऱ्या' असंच म्हणतात.) मराठीत महामूर आहेत हे खरंच. पण मराठी कादंबरीत कृतक-इतिहासाचा हा रोग शिरला आहे, तेवढ्यावरून कादंबरी या साहित्यप्रकाराने इतिहासापासून, भूतकाळापासून फटकून राहिलं पाहिजे असा आग्रह धरणंदेखील गैर आहे. उलट ज्या समाजाला हजारो वर्षांचा जिवंत आणि सलग इतिहास आहे आणि ज्या समाजाच्या वर्तमानातल्या वर्तनात या इतिहासाचे अनेक सूक्ष्म तंतू अद्यापही जिवंत असलेले दिसतात, अशा समाजांतले अनेक लेखक उत्कटतेने, जिज्ञासेने आपल्या इतिहासाकडे, भूतकाळाकडे वारंवार वळताना स्वाभाविकपणे दिसतात. लॅटिन अमेरिकेत 'बूम जनरेशन' म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या पिढीतल्या लेखकांनी आपल्या इतिहासालाच कादंबरीच्या रूपात मांडलं. या पिढीतला एक प्रसिद्ध लेखक मारियो वर्हास योसा (Mario Vargas Llosa) म्हणतो की लॅटिन अमेरिकेवर अधिराज्य गाजवणाऱ्या युरोपीय सत्तांनी कादंबरीवर (म्हणजे कादंबऱ्या लिहिणं, छापणं आणि वाचणंदेखील) बंदी घातली होती. अशा घुसमटीच्या परिस्थितीत लॅटिन अमेरिकी लेखकांनी आपला इतिहास कादंबरीरूपात लिहायला सुरुवात केली. कादंबरी आणि इतिहास यांच्यातलं नातं नेमकं कसं असतं याचं उत्तम भान या लेखकांच्या कादंबऱ्यांमधून प्रकटतं. मराठीतल्या लेखकांना मात्र हे भान फारसं असल्याचं दिसत नाही. नंदा खरे ('अंताजीची बखर' आणि 'बखर अंतकाळाची'), दीनानाथ मनोहर ('मन्वंतर'), आनंद विनायक जातेगावकर ('अस्वस्थ वर्तमान'), भालचंद्र नेमाडे ('हिंदू') या मोजक्या लेखकांनी इतिहास आणि फिक्शन यांचा असा मेळ साधण्याचं भान दाखवलं आहे. 'सातपाटील कुलवृत्तांत' या कादंबरीमुळे रंगनाथ पठारे यांचाही या लेखकांच्या लहानशा यादीत समावेश करावा लागेल.

'सातपाटील कुलवृत्तांत' ही शीर्षकातून सुचवल्याप्रमाणे सातपाटील कुळाचा शोध घेणारी कादंबरी आहे. असा स्वकुळाचा शोध घेणाऱ्या कादंबऱ्यांचा एक आकृतिबंध अलेक्स हेलीच्या 'द रूट्स'पासून रूढ झालेला आहे. 'सातपाटील कुलवृत्तांत' या कादंबरीने हा आकृतिबंध स्वीकारलेला असला तरी 'द रूट्स'पेक्षा 'सातपाटील...' काही बाबतींत पूर्णतः वेगळी आहे.



महत्त्वाचं वेगळेपण असं की 'द रूट्स'मधला नायक काळा आहे आणि त्याचे पूर्वज गुलाम म्हणून आफ्रिकेतून अमेरिकेत स्थलांतरित झाले आहेत. त्यामुळे या कादंबरीतून गुलामगिरीचा इतिहास उभा राहतो. 'सातपाटील...' चा निवेदक देवनाथ सातपाटील हा मराठी-कुणबी या सामाजिक रचनेतल्या साधारणतः मध्यम स्तरावरच्या जातीतला आहे. परंपरेने तो ग्रामव्यवस्थेतल्या बलुतेदारांचा पोशिंदा आहे. त्यामुळे या कादंबरीतून ग्रामीण समाजातल्या जातीय रचनेचा मराठाकेंद्री सामाजिक इतिहास उभा राहतो. पठारे यांनी या लेखनाला मराठाकेंद्री न होऊ देण्याचा अतिशय कसोशीने प्रयत्न केल्याचं जागोजागी जाणवतं. पण एका विशिष्ट घराण्याच्या वंशवेलीचा शोध कादंबरीच्या कथानकातलं मध्यवर्ती कथासूत्र असल्याने आणि ते अत्यंत प्रभावी रीतीने उतरल्याने, त्यांना ही गोष्ट नीट साधता आलेली दिसून येत नाही.

मात्र एका बाजूने हे स्वाभाविक आहे असंच म्हणावं लागेल. भारतीय समाज अनेक जातिसमूहांचा मिळून बनलेली व्यवस्था आहे. ही व्यवस्था आकाराला आणण्यात काही जातींचा विशेष हात आहे. त्यांना कळीचं स्थान आहे. यात ब्राह्मण, मराठा आणि पूर्वाश्रमीचे महार या तीन जाती ठळक आहेत. महाराष्ट्राच्या इतिहासलेखन परंपरेत एक ब्राह्मणकेंद्री इतिहासलेखनाची परंपरा आहे. या लेखनाचा प्रारंभ साधारणपणे शिवकाळापासून होतो. वि.का. राजवाडे आणि इतर राष्ट्रवादी इतिहासकारांनी हा इतिहास लिहिला आहे. याला पर्यायी अशी ब्राह्मणेतर जातिसमूहकेंद्री इतिहासलेखनाची परंपरा विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीपासून मराठीत निर्माण झाली. त्यात मराठा आणि महार यांच्या संदर्भात मांडणी झाली आहे. या परंपरेत वि.रा. शिंदे, राजारामशास्त्री भागवत यांचं इतिहासलेखन येतं. 'सातपाटील...' मधली इतिहासदृष्टी या पर्यायी इतिहासलेखन परंपरेने संस्कारित झालेली आहे.

याचबरोबर वंचितांच्या इतिहास *(Subaltern History)*, मौखिक इतिहास अशा इतिहासलेखनशास्त्रातल्या अलीकडच्या संकल्पनांचाही प्रभाव लेखकाच्या इतिहासदृष्टीवर आहे. मराठीतल्या रूढ ऐतिहासिक कादंबऱ्या या राजे, युगपुरुष, कर्तबगार घराणी यांच्या कहाण्या सांगतात. इतिहासदेखील एकेकाळी राजेरजवाड्यांचाच लिहिला जात असे. पण समाजातल्या सामान्य मनुष्याचाही इतिहास असतो ही जाणीव गेल्या पन्नासेक वर्षात इतिहासलेखनशास्त्रात रुजली आहे. 'सातपाटील...'चा फोकस समाजाच्या सर्वसामान्य स्तरावर आहे. या कादंबरीचे नायक दत्ताजी शिंदेंच्या किंवा दुसऱ्या बाजीरावाच्या सैन्यातले साधे शिपाई आहेत. फार तर गावच्या पाटिलकीपर्यंत त्यांची मजल जाते. अव्वल इंग्रजांच्या काळात या घराण्यातले नायक पोलीस शिपाई बनतात किंवा ट्रक ड्रायव्हर. एरवी शेती हाच त्यांचा व्यवसाय राहतो.

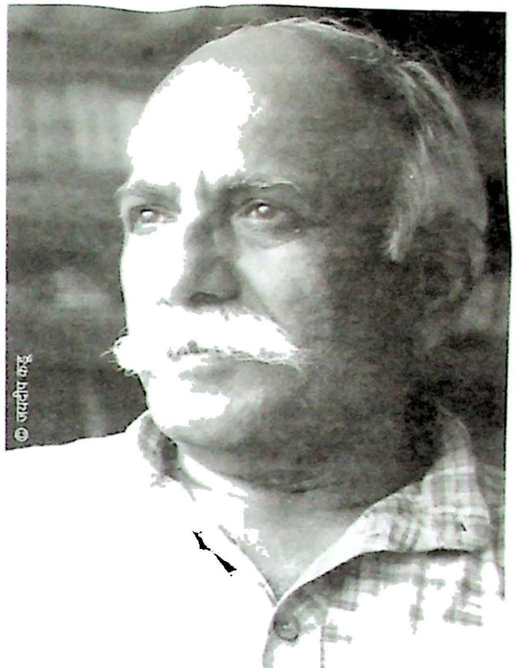
दुसरी संकल्पना 'मौखिक इतिहासा'ची. खरं तर इतिहास ही आधुनिक संकल्पना. वेळोवेळी नोंदवून ठेवलेल्या अशा लिखित किंवा उत्खननात सापडलेल्या पुरातत्त्वीय आधारांच्या साहाय्याने घटनांचा वस्तुनिष्ठ दृष्टीने मांडलेला अन्वय हे इतिहासाचं प्रमुख वैशिष्ट्य. ही आधुनिक दृष्टी आहे. आपल्याकडे प्राचीन काळापासून चालत आलेली मौखिक आख्यानं, आख्यायिका, लोकगीतं, लोककथा यांना या इतिहाससंशोधनात स्थान नव्हतं. परंतु अलीकडे या मौखिक रूपांचं विश्लेषण करून त्यातही इतिहासाचे कण शोधता येतात हे मत मान्य झालं आहे. विशेषतः इतिहासाचा फोकस सर्वसामान्य व्यक्तीकडे वळला, तेव्हा त्याच्या सांस्कृतिक इतिहासासाठी मौखिक

अनुक्रमणिका

रूपं फार उपयुक्त ठरू लागली. धर्म, परंपरा, रीतिरिवाज यांचा इतिहास लिहिण्याचं हे महत्त्वाचं साधन ठरलं. रा. चिं. ढेरे यांनी 'शिखर शिंगणापूरचा शंभूमहादेव' या पुस्तकात भोसले घराण्याचा इतिहास अशा बव्हंशी मौखिक साधनांच्या साहाय्यानेच लिहिला आहे. 'सातपाटील...' चा निवेदक देवनाथ यालादेखील या आख्यायिका वगैरे मौखिक कथनांबद्दल विशेष आस्था आहे. आपल्या मुळांचा शोध घेत तो वांबोरी गावी पोहचतो, तेव्हा तिथं त्याला भेटणारे माणिक बल्लाळ गुरुजी वांबोरीचा इतिहास त्यांना आख्यायिकांच्या रूपात सांगतात. देवनाथला ते 'काळाला बांधून न घेणारे... कालातीत असण्याची प्रवृत्ती' असलेलं कथन फारच भावतं. इतिहास असाच सांगितला पाहिजे, असं त्याला वाटतं. तो वाचकांना उद्देशून म्हणतोदेखील :

"अन् काटेकोर इतिहासाचे काय? त्या प्रकारचा इतिहास लिहिणारे लोक आपण नाहीच आहोत मुळात. प्राचीन काळात या भरतखंडात घडलेल्या महायुद्धाची आपल्या पूर्वजांनी महाकाव्ये केली. ती पिढ्यान्पिढ्या अनेक कलाप्रकारांमधून, म्हणजे; नृत्य, काव्य, नाट्य अशा अनेक कलांद्वारे जगभर – विशेषतः आशिया खंडात – सतत विस्तारत पुन्हा पुन्हा घडत राहिली. ती सतत समकालीन आहेत. काटेकोर इतिहास हे करू शकला असता काय? अगदी अलीकडच्या काळात आपण बखरी, पोवाडे, लावण्या, भेदिके अशा अनेक पद्धतींनी इतिहासाचे जतन करत राहिलो. आपण इतिहासाला काव्य, कादंबरी अशा जिवंत कलाप्रकारात ओवत त्याला चिरंजीव आणि स्फुरणशील ठेवण्याची परंपरा असलेले लोक... खरे खोटे काय तुम्हाला समजायचे ते समजा. निवडायचे ते निवडा. नाहीतरी काटेकोर इतिहास तरी कुठे निखळ सत्य असतात? अन् त्यांच्यात पुन्हा सामान्य माणसाचा इतिहास कितीसा असतो? त्यापेक्षा इतिहासाने असे कलात्मक पातळीवर जाण्यात जोमदारपण आहे असेच म्हणावे लागते." (पृ. ७४८)

हा दीर्घ उतारा इथं देण्यामागे एक हेतू असा की या उताऱ्यात लेखकाची केवळ इतिहासकल्पनाच स्पष्ट होत नाही, तर इतिहास आणि फिक्शनचा मेळ घालण्याचा खटाटोप तो का करतो आहे आणि त्यासाठी त्याने मौखिक कथनपरंपरेशी मिळताजुळता आकृतिबंध का स्वीकारला आहे याचंही उत्तर मिळतं. देवनाथने कथन केलेल्या या स्वकुळाच्या शोधाच्या कहाणीला उल्फी आणि भीमाबाई या दोघींच्या लिखित आत्मकथनांव्यतिरिक्त अन्य



रंगनाथ पठारे

कोणत्याही लिखित संहितेचा आधार नाही. घराण्यात चालत आलेल्या कथा-आख्यायिका. बल्लाळ गुरुजींसारख्यांनी सांगितलेल्या अघळपघळ गोष्टी यांच्या साहाय्याने आपण ही कहाणी रचली आहे हे कथनाच्या ओघात स्पष्ट होतं. कादंबरीच्या शेवटी तीर्थक्षेत्राच्या पुजाऱ्याला तो म्हणतो की, आपल्याकडे वंशवृक्ष आहेत; पण वंशजांच्या चरित्रांचे तपशील नाहीत. आपण काहीएक अन्वयार्थ लावण्यासाठी ते कल्पनेने जोडले आहेत. (पृ. सातसे शहाण्णव).

पण लेखकाची ही भूमिका केवळ इतिहासविषयीची नाही, हेही लक्षात घ्यावं. लेखक एकंदरच भाषेद्वारे काही 'सत्य' मांडता येतं काय याविषयी शंका घेत आहे. "सत्य काय; ते नेहमीच हुलकावण्या देणारे असते." असं देवनाथ म्हणतो. त्याच्या मते यावर उपाय म्हणजे "हुलकावण्यांचेच जाळे तयार करायचे अन् त्यात सत्याला शोधायचे..." (पृ. ७४९). थोडक्यात, 'सातपाटील...' ही कादंबरी हा इतिहास सांगणाऱ्या अनेक संभाव्य कथनांपैकी एक असं. देवनाथ सातपाटील याच्या दृष्टिकोनातून केलेलं कथन आहे. याहून भिन्न कथनांद्वारे हा इतिहास आणखी निरनिराळ्या प्रकारे मांडता येईल, अशी ही भूमिका आहे. पण तरीही या

कादंबरीत लेखकाने स्वतः प्रमाणित केलेलं म्हणून एक सत्य आहेच. त्याविषयीचं इथं चर्चा करायची आहे. आता एक प्रश्न : ही कादंबरी समजावून घेण्यासाठी इतिहासशास्त्राची ही चर्चा आवश्यकच आहे का? तर मुळीच नाही. इतिहासातल्या वरील संकल्पना विचारात न घेताही या कादंबरीचा आस्वाद उत्तम प्रकारे घेता येऊ शकतो. मात्र एखाद्या कादंबरीत इतिहास हे प्रमुख आशयसूत्र म्हणून अवतरत असेल आणि तसा इतिहास मांडण्यामागे लेखकाचा काहीएक दृष्टिकोन असेल, तर आपल्या त्याकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाही. असो.

२

'सातपाटील कुलवृत्तांत' या कादंबरीची दोन शक्तिस्थानं म्हणजे तिचा रूपबंध आणि कथनाची वाचनीयता. वर इतिहास-कथनाविषयीची लेखकाची जी भूमिका दिलेली आहे, तिला अनुरूप असा कादंबरीचा रूपबंध आहे. आख्यायिका-लोककथांमध्ये असतात, तसे अशक्य वाटावेत इतके योगायोग या कादंबरीत जागोजागी आहेत. प्रत्येक सातपाटील आयुष्याच्या अंतकाळी अचानक पशुनी बोलायला लागतो अशी वास्तवाच्या चौकटीत न बसणारी गोष्टही आहे. कथनाचा बाज बखरीसारखा आहे. अखेरच्या प्रकरणात चरित्रातले तपशील कल्पनेने भरल्याची निवेदकाची कबुली आहे.

सात प्रकरणांमध्ये सात वेगवेगळे नायक आहेत. पहिल्या प्रकरणातला नायक श्रीपती तेराव्या शतकाच्या अखेरचा आहे. सातव्या प्रकरणाचा नायक विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातला आहे. तेरावं शतक हे महाराष्ट्राच्या इतिहासक्रमातला एक नवा ठळक टप्पा म्हणून ओळखलं जातं. धार्मिक क्षेत्रात महानुभाव आणि वारकरी पंथांनी प्रस्थापित ब्राह्मण धर्माला आव्हान दिलं. तेराव्या शतकात महाराष्ट्रावरच नव्हे, तर एकूण दक्षिण भारतावर इस्लामी राजसत्तेकडून अलाउद्दीन खिलजीच्या रूपानं पहिलं आक्रमण झालं आणि चौदाव्या शतकात इस्लामी राजवटीची स्थापना झाली. तेराव्या-चौदाव्या शतकात सूफी संत उत्तरेतून महाराष्ट्रात मोठ्या प्रमाणावर आले. सूफींमुळे महाराष्ट्रीयांचा केवळ एका नव्या धर्मश्रद्धेशी परिचय झाला असं नव्हे, पारंपरिक ब्राह्मण पुरोहितांना नव्या इस्लामी राजवटीत एक नवा स्पर्धक वर्ग निर्माण झाला. त्यांच्या धार्मिक सत्तेत इस्लामी मौलवी हे वाटेकरी झाले. पंधराव्या शतकात पश्चिम किनाऱ्यावर पोर्तुगीज उतरले आणि बहुधर्मीय समाजाकडे आपली वाटचाल सुरू झाली (त्यापूर्वी जैनधर्मीय महाराष्ट्रात मोठ्या प्रमाणात होते; परंतु एव्हाना ब्राह्मण धर्म, जैन आणि बौद्ध यांच्यातल्या सीमारेषा पुसट झाल्या होत्या. इस्लाम आणि ख्रिस्ती हे खऱ्या अर्थाने परकीय धर्म होते). या सर्वच अर्थांनी तेरावं-चौदावं शतक हा महाराष्ट्रासाठी खोलवरच्या उलथापालथींचा काळ होता. या काळात महाराष्ट्रातल्या माणसाची 'मऱ्हाटा' ही ओळख (जातवाचक नव्हे, तर प्रदेशवाचक व भाषिक अर्थाने) प्रस्थापित झाली होती. तेराव्या शतकाच्या अखेरच्या 'लीळाचरित्र', 'स्मृतिस्थळ' या ग्रंथांमध्ये हा शब्द याच अर्थाने वापरला गेला आहे. मराठा समाजाचा इतिहास मांडणारी 'सातपाटील कुलवृत्तांत' ही कादंबरी या इतिहासबिंदूपासून सुरू होणं या वस्तुस्थितीला सुसंगत आहे.

'सातपाटील...'चा दुसरा नायक साहेबराव हा (शिवकालापूर्वीच्या) निजामशाही काळातला आहे. निजामशाही काळाला मराठी वाङ्मयाचे इतिहासकार 'तमोयुग' म्हणून हिणवतात. या काळात मुस्लिम राज्यकर्त्यांनी एतद्देशीय प्रजेवर अनन्वित अत्याचार केले आणि त्या तडाख्यात सापडलेली महाराष्ट्रीय रयत निष्क्रिय बनली, थिजून गेली, असा एक ब्लँकेट निष्कर्ष प्रस्थापित झालेला आहे. तिसरा नायक दसरत सातपाटील हा पानिपत युद्धाच्या काळातला, म्हणजे पेशवाईच्या ऐन भराच्या कालखंडातला आहे. तर चौथा नायक या दसतरचा नातू जानराव सातपाटील हा दुसऱ्या बाजीरावाचा-पेशवाईचा अस्त आणि इंग्रज राजवटीचा प्रारंभ - या काळातला आहे. पाचवा नायक रखमाजी १८५७च्या आसपासचा आहे. त्याचा नातू शंभूराव हा सहावा नायक, पहिल्या-दुसऱ्या महायुद्धाच्या दरम्यानचा आहे, तर अखेरचा नायक आणि 'सातपाटील...' कादंबरीचा निवेदक असलेला देवनाथ सातपाटील हा विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातला एक मराठी लेखक आहे. अशा रीतीने तेराव्या शतकापासून तो विसाव्या शतकापर्यंत या सात नायकांच्या माध्यमातून सातशे वर्षांचा महाराष्ट्रीय समाजाच्या स्थित्यंतराचा एक विशाल पट या कादंबरीत उलगडलेला आहे.

सबंध कादंबरीचं कथन देवनाथ सातपाटील याने केलेलं आहे. कादंबरीच्या अखेरच्या प्रकरणात तो स्वतः पात्र म्हणून अवतरतो. आणि संपूर्ण कादंबरीचा निवेदक म्हणूनही उघड होतो. श्रीपतीपासून शंभूरावपर्यंतच्या देवनाथच्या पूर्वजांची कहाणी सांगताना देवनाथने केलेलं कथन कथाबाह्य निवेदकाच्या सुरात आहे. पण अखेरच्या

प्रकरणात कथानक देवनाथच्या पिढीत शिरतं आणि कादंबरीचं कथन पात्रमुखी बनतं. कादंबरीचा निवेदक एक, पण कथनपद्धती मात्र दोन असं 'सातपाटील...'चं कथनरूप आहे. त्यातून देवनाथने स्वतःच्या जीवनकहाणीचं केलेलं आत्मपर कथन आणि त्यानं आपल्या पूर्वजांच्या जीवनकहाण्यांचं केलेलं कथाबाह्य निवेदकाच्या दृष्टिकोनातून केलेलं तटस्थ कथन अशा दोन कथनपातळ्या निर्माण झाल्या आहेत.

याशिवाय कथनाची तिसरीही एक पातळी या कादंबरीत आहे : प्रत्येक प्रकरणाच्या आरंभी आणि क्वचित अधेमधेदेखील, संबंधित प्रकरणातलं कथानक कोणत्या ऐतिहासिक काळाच्या पटावर घडतं आहे, हे स्पष्ट करणारा मजकूर येतो. तुकड्यातुकड्यांनी येणाऱ्या या कथनात तटस्थ निवेदकाने नोंदवलेला इतिहास प्रमाणित, वस्तुनिष्ठ आहे. त्यात कल्पित काही मिसळलेलं नाही. या कथनाचं वेगळेपण अधोरेखित व्हावं म्हणून तो मजकूर तिरप्या ठशात तर छापलेला आहेच; पण या दृश्य मांडणीसंदर्भातल्या प्रयोगाहून आणखी एका मार्गाने लेखकाने इतिहासाचं कथन आणि कल्पित कथानकाचं कथन या दोन पातळ्यांमधलं अंतर ठळकपणे दाखवणं साधलं आहे 'सातपाटील...'च्या कथानकात ऐतिहासिक प्रसंग मिसळू शकतात. इतिहासातल्या व्यक्ती पात्र म्हणून अवतरू शकतात. मात्र या कथानकाच्या पार्श्वभूमीदाखल केल्या जाणाऱ्या इतिहास कथनामध्ये फिक्शनला (कथानकातल्या कल्पित पात्र-प्रसंगांना) अजिबात स्थान नाही. उदाहरणार्थ, पहिल्या प्रकरणात, नेवाशाच्या मंदिरात बसून उपस्थित श्रोत्यांना ज्ञानेश्वरी सांगणाऱ्या ज्ञानेश्वरांना पाहण्यासाठी श्रीपतीचा मित्र दासोपंत भटजी नेवाशाला जाऊ शकतो किंवा पानिपतच्या मुख्य युद्धाच्या काही महिने आधी यमुनेच्या तीरावर झालेल्या चकमकीत दत्ताजी शिंदेचं मस्तक उडवलेलं पाहून त्याच्यासोबतच्या सैन्यात शिपाई म्हणून असलेला आपला कथानायक दसरत जीव वाचवण्यासाठी पळत सुटतो. कल्पित कथानकातल्या प्रसंगांची ऐतिहासिक घटनांशी केलेली गुंफण इथे दिसते. पण प्रत्येक प्रकरणाच्या सुरुवातीला ऐतिहासिक पार्श्वभूमीदाखल केल्या जाणाऱ्या कथनात मात्र अशा कल्पित प्रसंगांना स्थान दिलेलं नाही. त्यामुळे कथनाची एक वेगळी पातळी निर्माण झाली आहे. पण ही इतिहासकथनाची पातळी काहीशी मुख्य कथनप्रवाहापासून तुटक वाटते. त्यातून केवळ ऐतिहासिक पार्श्वभूमीचे तपशील दिले जातात. मुख्य कथनप्रवाहात ज्याप्रमाणे कल्पितामध्ये इतिहास मिसळलेला दिसतो, तसं या पातळीवर होत नाही. या कथनातला इतिहास हा केवळ बॅकड्रॉपसारखं काम करतो. इतिहासातल्या ज्ञात घटनांचा एक रंगीत पडदा सोडला जातो आणि त्या पार्श्वभूमीवर मग कथानक पुढं सरकतं. हे काही ठिकाणी अगदीच कृत्रिम वाटतं. इतिहास असा वेगळा काढून वाचकापुढे ठेवणं आवश्यक होतं का असा प्रश्न उभा राहतो.

मात्र त्यामुळे कादंबरीची वाचनीयता मुळीच कमी होत नाही हे मात्र खरं. पात्रं तर सगळीच अगदी रसरशीतपणे रंगवली आहेत. कथन कालदृष्ट्या जसजसं देवनाथच्या पिढीजवळ येऊ लागतं तसतसं निवेदक आणि कथानक यांच्यातलं अंतरही कमी कमी होत जातं. पात्रांना निवेदक जवळून पाहू, अनुभवू लागतो. त्याच्या लगतच्या पिढ्यांचं अत्यंत तपशीलवार जीवन कथनात येतं.

ऐसपैस गोष्ट सांगण्याचा बाज लेखकाने या कादंबरीच्या कथनासाठी जाणीवपूर्वक निवडला आहे. काळाच्या मोठ्या पटावर सहजपणे मागंपुढं जाता यावं, इतिहासातल्या प्रसंगांचा अन्वयार्थ लावण्यासाठी आधुनिक मर्मदृष्टींचा कथनामध्ये वापर करता यावा असा त्यामागचा हेतू आहे. कादंबरीचा निवेदक असलेला विसाव्या शतकातला देवनाथ लेखक तर आहेच; पण त्याचबरोबर तो महाराष्ट्राच्या-जगाच्या इतिहासापासून तर विज्ञानापर्यंत बरंच काही वाचलेला गृहस्थ आहे. श्रीपती, साहेबराव, दसरत हे त्याचे पूर्वज त्याच्यापूर्वी शेकडो वर्षं अगोदर होऊन गेले. त्यांच्या जीवनातल्या घटनांचं कथन देवनाथने कथाबाह्य, तटस्थ निवेदकाच्या भूमिकेतून केलेलं असलं तरी प्रत्यक्ष निवेदनात ही भूमिका त्याने काही ठिकाणी सोडून दिली आहे. अनेकदा आपल्या जन्मापूर्वीच्या चारसहाशे वर्षं अगोदरच्या घटनांचं कथन करताना काळाची मर्यादा तोडून आपल्या मनातले विचार, वाचनातून मिळालेल्या मर्मदृष्टी यांच्यासह तो बिनधास्तपणे अवतरला आहे. त्यामुळे आधुनिक काळातला एखादा विचार मध्ययुगीन काळातल्या घटनांच्या कथनात मध्येच चमकून जातो. पण देवनाथला ते सांगण्यात काही वावगं वाटत नाही. निवेदकाची ही लकब त्याच्या एकंदर अघळपघळ गोष्टीवेल्हाळ शैलीला सुसंगत ठरते. उदाहरणार्थ, निजामशाही राजवटीतल्या वांबोरीच्या मराठ्यांबद्दल, त्यांच्यातल्या जातीपालटाबद्दल बोलताना मध्येच विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनी मराठ्यांबद्दल केलेलं विधान येतं ''पुढच्या काळात म्हणजे अव्वल इंग्रजी

अनुक्रमणिका

आमदानीतील एक विद्वान विष्णुशास्त्री चिपळूणकर यांनी मराठा लोकांस उघड्या तोंडाची जात म्हटले...'' आणि लगेच निवेदक वाचकांना आधुनिक काळातून मध्ययुगात आणण्यासाठी म्हणतो. ''ह्या पुढच्या गोष्टी आता करण्यापेक्षा वर्तमानावर लक्ष ठेवणे योग्य.'' (पृ.१३९)

घटनाप्रधानता हे या कादंबरीचं वैशिष्ट्य आहे. प्रत्येक पिढीतल्या सातपाटलाचं आयुष्य भल्याबुऱ्या घडामोडींनी भरलेलं आहे. त्यात स्थलांतरं आहेत. गावं-वस्त्या यांची उभारणी आहे. जीवावर बेतलेले प्रवास आहेत. आणि या सर्वांभोवती सातत्याने बदलणारं समाजजीवन आहे; सांस्कृतिक जग आहे. अगदी श्रीपतीपासून सुरुवात केली, तर अलाउद्दीन खिलजीच्या आक्रमणामुळे यादव राजवटीचा झालेला अंत, महानुभाव व वारकरी पंथामुळे धार्मिक क्षेत्रात झालेलं मोठं स्थित्यंतर, बहामनी राजवटीच्या शेवटी निजामशाहीची स्थापना, पेशवाईला पानिपतच्या लढाईने दिलेला धक्का, एकोणिसाव्या शतकाच्या दुसऱ्या दशकात मराठे पराभूत होऊन इंग्रज राजवटीची झालेली स्थापना, त्यानंतर उद्योगप्रधान आधुनिक मुंबईची उभारणी, महाराष्ट्रात अवतरलेलं प्रबोधनयुग, राजकीय स्वातंत्र्याची चळवळ - अशा सर्व स्थित्यंतरांचा हा सातशे वर्षांचा पट आणि त्या पटावर शंभरीपार पात्रं एवढा या कादंबरीचा पसारा आहे. या पसाऱ्यात नेवाशाच्या मंदिरात पैसाच्या खांबाला टेकून श्रोत्यांना ज्ञानेश्वरी सांगणारे ज्ञानेश्वर प्रत्यक्ष दिसतात; पैठण शहरातले व्यापारी, ब्राह्मण आणि यादवांचे कारभारी दिसतात; गणिकांचे रंगमहाल दिसतात; निजामशाही, आदिलशाही या दक्षिणेतल्या राज्यसत्तांचा वापर आपलं अस्तित्व टिकवण्यासाठी लोक कसा करून घेत हे दिसतं; संधी मिळाली की हत्यार आणि घोडा घेऊन सैन्यात भरती होऊन मुलूखगिरी करणारे मराठे दिसतात; त्यातून मिळणारी लूट हे दख्खनच्या खडाकाळ पठारावरच्या मराठे लोकांचं उत्पन्नाचं प्रमुख साधन होतं. एका गावाहून दुसऱ्या गावी स्थलांतर करून नव्या आयुष्याला सुरुवात करणारे मराठे दिसतात; नवं गाव वसतं, लागवडीखाली जमीन आणली जाते, तेव्हा बलुतेदार गोळा होतात, त्यांमधून गावगाडा आकाराला येतो हे दिसतं; पानिपत युद्धानंतर त्या परिसरात स्थिर झालेल्या मराठ्यांपासून रोड जात तयार झालेली दिसते; इंग्रज राजवटीत आधुनिक विचार समाजात हळूहळू कसा झिरपत गेला; शिक्षणाकडं, सरकारी नोकरीकडं, नव्या व्यावसायिक संधींकडं हा समाज कसा वळला ते दिसतं. गेल्या सातशे वर्षांतल्या महाराष्ट्राच्या सामाजिक स्थित्यंतरातले बरेच बारकेबारके प्रवाह रंगनाथ पठारे यांनी या कादंबरीत फिक्शनच्या रूपात टिपले आहेत. त्यामुळेच ही कादंबरी सातपाटील घराण्याचीच केवळ न राहता, महाराष्ट्रीय समाजाचाच इतिहास सांगणारी कादंबरी ठरते. बरं हे केवळ इतिहासाच्या रूपात राहात नाही. लेखकाने ते फिक्शनच्या पातळीवर नेलं आहे. महाराष्ट्रीय संस्कृतीचं प्रतीक म्हणावं अशी विठ्ठल-रुक्मिणीची मूर्ती साहेबराव-आरेना यांच्यासोबत थेट अफगाणिस्तानात जाते. तिथं पिढ्यान्‌पिढ्या राहते. शिवरामबावांनी परमुलखात स्थलांतर करणाऱ्या साहेबरावाला विठ्ठल-रुक्मिणीची मूर्ती आपल्या 'मुलखाची आठवण' म्हणून भेट देणं. काही पिढ्यानंतर ती मूर्ती पुन्हा सातपाटलांच्याच घराण्यात महाराष्ट्रात येणं आणि त्या मूर्तीखाली कोरलेल्या एका वाक्यावरून देवनाथने आपल्या वंशाचा धागा उलगडत मागं जाणं - हे अन्वर्थक आहे. लेखकाने या विठ्ठल-रुक्मिणीच्या मूर्तीच्या साहाय्याने महाराष्ट्राच्या अवघ्या सांस्कृतिक इतिहासाला फिक्शनमध्ये गुंफलं आहे.

३

आपल्या पूर्वजांच्या शोधात मागं मागं निघालेल्या देवनाथला तेराव्या शतकापर्यंत, डोंगरकिनी-वांबोरी गावांपर्यंत, श्रीपतीपर्यंत जाता आलं. त्याच्या म्हणण्याप्रमाणे त्याने भूतकाळात चाचपडत एक रेघ तयार केली. तेव्हा त्याच्या लक्षात आलं की ज्याला आपण वंशवृक्ष म्हणतो त्या भल्याथोरल्या वृक्षाची एखादी फांदीच केवळ आपल्याला फार फार तर दिसू शकली. आणि म्हणून तो या निष्कर्षाप्रत आला की, ''आपल्याला किती थोडेसेच दिसते!'' (पृ.७८२) त्र्यंबकेश्वरच्या क्षेत्रोपाध्यायांना तो सांगतो, की वंशवृक्षाच्या अरण्यात शिरल्यावर आपल्याला खऱ्या अर्थाने अज्ञाताची जाणीव झाली; आपण एकूण सजीव-निर्जीव सृष्टीच्या, या कालातीत ब्रह्मांडाच्या जगड्व्याळ पसाऱ्यात किती नगण्य आहोत याची जाणीव झाली. ही जाणीव दंभाचा नाश करणारी असते. देवनाथ अखेरच्या प्रकरणात जे चिंतन करतो, आपल्या संपूर्ण कथनाचं सार काढण्याचा प्रयत्न करतो, त्याद्वारे लेखकाने मानवजातीच्या काही असाध्य दंभांना सुरुंग लावला आहे.

पहिला दंभ आहे, कुल-जात-वंश श्रेष्ठत्वाचा. महाराष्ट्रातल्या ज्या सामाजिक स्तरात स्वतःच्या कुळाच्या शुद्धत्वाचा कालबाह्य, फाजील अहंगंड अद्यापही खुमखुमत आहे, त्या स्तरातल्या सातपाटील घराण्याचीच निवड

लेखकाने आपली गोष्ट सांगण्यासाठी करणं हे या संदर्भात सूचक आहे. या घराण्यात श्रीपतीपासून पिराजीपर्यंत विविध जाती, धर्म आणि वंशांच्या स्त्रिया कशा येत गेल्या आणि त्यातून सातपाटलांचा वंश कसा विस्तारत गेला, याची ही कहाणी आहे. यात सातपाटलांच्या घराण्यात आलेली रोहिणी एडकेसारखी ब्राह्मण स्त्री आहे, आरेना आणि आफिया या पठाण स्त्रिया आहेत, उल्फीसारखी कोल्हाटीण आहे. हा प्रवास याहूनही अधिक गुंतागुंतीचा आहे : रोहिणी ज्या ब्राह्मण केशोराज एडकेची पत्नी असते, ते एडके घराणं मुळात काही पिढ्यांपूर्वी धनगर होतं, अशी लोकस्मृती असते. सातपाटलांच्या घराण्यातली भीमबाई स्टुअर्ट लेसिंग या इंग्रजासोबत पळून जाऊन इंग्लंडात ख्रिस्ती धर्मात वंशविस्तार करते. पिराजी सातपाटलाने उचलून आणलेली कोल्हाटीण उल्फी ही मुळात कोल्हाटी बाप आणि मराठा आई यांच्यापासून झालेली संतती असते आणि पिराजीच्या हत्येनंतर ती अँथनी ब्लॅकस्मिथसोबत संसार करते. मराठा पिराजीपासून उल्फीला झालेला मुलगा जालिंदर ऊर्फ जालन हा पुढं इंग्लंडमध्ये अँथनी ब्लॅकस्मिथ याचा मुलगा म्हणून वाढतो.

भारतीय समाज हा अनेक वेळोवेळी स्थलांतरं करून आलेल्या विविध वंशांच्या सरमिसळीतून प्राचीन काळापासून तयार होत आला आहे, असं इतिहास सांगतो. या इतिहासाचेही काही संदर्भ निवेदक देवनाथ याने अखेरच्या प्रकरणात दिले आहेत. त्यात सिंधू संस्कृतीपासूनच्या वांशिक सरमिसळीचे तपशील आहेत. कादंबरीच्या मुख्य आशयसूत्राला पूरक असा हा इतिहास लेखकाची भूमिका अधिक स्पष्ट करणारा आहे.

सातपाटील घराण्यातल्या अनेकांनी स्थलांतरं करून नव्या गावांमध्ये वसती करून आपापल्या आयुष्याला आकार दिल्याच्या कहाण्या या कादंबरीत येतात. परंतु कर्तृत्ववान म्हणून त्यांचं व्यक्तिमत्त्व रंगवलेलं नाही. बहुतेकांच्या हातून चुकून, अपघाताने घडलेली कृती पराक्रम मानली गेली आणि त्याच्या परिणामी मिळालेल्या चांगल्या संधीचा वापर करून हे सातपाटील आपापली आयुष्यं घडवताना दिसतात. ते सणकी आहेत आणि जुनं जगणं मोडल्यावरही नव्याने आयुष्याची मांडामांड करण्याची जिगर त्यांच्यात ओ, हे जाणवतं. पण लेखकाने त्यांना 'लार्जर दॅन लाईफ' अशी प्रतिमा कुठंही बहाल केलेली नाही, हेही तितकंच खरं. त्यांच्या हातून घडलेल्या चुका, क्वचित दाखवलेलं क्रौर्य, त्यांचा अडाणीपणा यातलं लेखकानं काहीही लपवलेलं नाही. त्यामुळे सातपाटील घराण्यातली ही माणसं हाडामांसाची स्खलनशील माणसं म्हणूनच उभी राहतात.

दुसरा दंभ लेखकानं फोडला आहे, तो पुरुष-श्रेष्ठत्वाच्या जाणिवेचा. घराण्यांमध्ये कर्तृत्व पुरुष गाजवतात असा एक रूढ समज असतो. मराठा घराण्यांमध्ये तर फारच. त्याच्या विपरीत या कादंबरीत घडतं. सातपाटील घराण्यातले पुरुष मनानं कमकुवत, भोळे, आयुष्य जगताना जागोजागी गोंधळलेले दिसतात. त्यांच्या आयुष्याच्या दोऱ्या आपल्या हाती घेऊन त्यांना आपल्या मनाप्रमाणे दिशा देण्याचं कार्य स्त्रिया करतात. श्रीपतीला पैठणहून वांबोरीला रोहिणी घेऊन जाते; साहेबरावाला आदिलशाही पुण्यात नेते ती आरेना. तिथं खराडीचं नवं गाव वसवण्याची प्रेरणाही ती देते आणि त्यानंतर आयुष्याच्या उत्तरकाळात साहेबरावाला घेऊन आरेना सरळ अफगाणिस्तान गाठते. ''इतका काळ मी तुझ्या मुलखात राहिले. तुझी होऊन राहिले. आता तू माझ्या मुलखात चल. माझा होऊन राहा. मी तुला माझा करून टाकीन... मी तुझ्यासाठी मऱ्हाटण झाले. आता तू माझ्यासाठी अफगाण हो.'' (पृ.२५५) हे तिचे शब्द आहेत. प्रेमाला लेखकानं इथं सर्वोच्च मूल्य दिलं आहे आणि 'वांशिक अस्मिता' प्रकारच्या बाबी त्यासमोर एकदम किरकोळ ठरवून टाकल्या आहेत. आरेना जशी साहेबरावाला अफगाणिस्तानात घेऊन जाते, तशीच काही पिढ्यांनंतर पानिपतच्या युद्धानंतर अफगाणिस्तानात जाऊन पडलेल्या दसरताला आफिया पुन्हा महाराष्ट्रात घेऊन येते आणि त्याच्यासोबत संसार करते. पुढं आफियाची मुलगी भीमबाई स्वतः पुढाकार घेऊन स्टुअर्ट लेसिंगसोबत पळून जाते. कोल्हाट्याची पोर असलेली उल्फी पिराजी सातपाटलाला म्हणते, ''तू मला इथून उचल. तू मला पळवून ने. माझा बाप भामटा आहे. मला तुझ्यासोबत राहायचे आहे. नेतोस मला?'' (पृ.४७४). 'सातपाटील कुलवृत्तांत'मधल्या अनेक स्त्रिया असं आव्हान देणाऱ्या, हिमतीनं जगणाऱ्या, आक्रमक आहेत. मराठ्यांच्या सैन्यातल्या बंकट भोसल्याशी शय्यामैत्री करणारी पानिपतावरच्या कुंजपुऱ्याच्या दुकानदाराची बायको; किंवा उत्तर भारतातल्या एका गावात जमीनदाराच्या वाड्यात दसरत सातपाटलाला भेटलेली महक नावाची दासी, जी दसरतला सुटकेचा मार्ग सांगते आणि पलायनात स्वतःही त्याला सोबत करते. जानराव सातपाटलाची बायको सरूबाई आपल्या मुलीसाठी राजकुमार येईल असं स्वप्न

पाहते आणि नवऱ्याला अरेतुरे करून स्वतःचा निर्णय स्वीकारणं भाग पाडतं. स्त्रियांचं हे अग्रेसरत्व कादंबरीतल्या पुरुषपात्रांना आणि एकूणच पुरुषी अहंभावाला पार झाकोळून टाकतं. पुरुष नव्हे, तर स्त्रियाच जीवनाच्या शिल्पकार असतात हे लेखकानं यातून अधोरेखित केलं आहे. अखेरच्या प्रकरणात देवनाथनं केलेल्या प्रदीर्घ चिंतनात निसर्गातलं स्त्रीतत्त्व पुरुषतत्त्वाला वापरून घेत अस्तित्वाची रेषा पुढे चालवत ठेवतं असं म्हटलं आहे. हे स्त्री-पुरुषांच्या बाबतीतही खरं आहे असं देवनाथ म्हणतो. "...सारा खेळ खेळणाऱ्या स्त्रियाच आहेत... प्रेमभावना, नातेसंबंध, स्नेहभाव ही सारी भूमितत्त्वाच्या अखंड नर्तनाची वेगवेगळी रूपे होत. स्त्री हा पृथ्वीचा सच्चा अंश होय. ती पुन्हा पुन्हा स्त्री निर्माण करते आणि तीच पुरुष निर्माण करते." असं देवनाथ म्हणतो (पृ.५८९) हे स्त्रियांचं पोकळ शाब्दिक गौरवीकरण नाही. पिढ्यान्‌पिढ्यांच्या इतिहासात स्त्रीत्वच कसं अग्रेसर ठरतं त्याचा प्रभावी आविष्कार हे या कादंबरीचं एक प्रमुख आशयसूत्र आहे.

'सातपाटील कुलवृत्तांत'मध्ये आणखी एका मानवी दंभाची चर्चा आहे. मानवजातीला असलेला स्वतःच्या शक्तीचा दंभ. स्वतःला सृष्टीच्या केंद्रस्थानी समजून आधुनिक मानवजातीचा प्रवास सुरू आहे. वंशशुद्धीच्या, पुरुषी श्रेष्ठत्वाच्या कल्पना भ्रामक आहेत, हे ज्याप्रमाणे देवनाथनं स्वतःच्या कुळाचा इतिहास शोधायला सुरुवात केल्यानंतर त्याच्या लक्षात येतं, त्याचप्रमाणे देवनाथला हेही जाणवतं की अखिल मानवजातच स्वतःच्या श्रेष्ठत्वाच्या भ्रमात जगते आहे. विशेषतः युरोपकेंद्री आधुनिक जाणिवेनं माणसामध्ये निर्माण केलेला आत्मविश्वास फारच घातक आहे. पृथ्वीचा करोडो वर्षांचा इतिहास लक्षात घेतला तर मानवजातीचं इथलं अस्तित्व अतिशय क्षुद्र आहे. पृथ्वीनं (म्हणजे निसर्गानं) इथे अनेक खेळ मांडले आणि मोडले. आपण हे विश्व घडवलं आणि तहहयात घडवणार आहोत, असा फाजील आत्मविश्वास मानवामध्ये निर्माण झाला आहे. प्रत्यक्षात पृथ्वीला कोणताही प्राणिवंश डोईजड होतो, तेव्हा या सृष्टीचं संतुलन बिघडून तो नष्ट होतो. पृथ्वी पुन्हा नव्यानं जीवांचा खेळ मांडते. देवनाथ म्हणतो, "तुम्ही एकदा खतम झालात की झालात. व्हालच तुम्ही. पण पृथ्वीतत्त्व उरेल, भूमी उरेल. ती आणखी कशाला तरी जन्म घालील. ती निर्विकार आहे. निर्मम आहे. ती आई असूनही तशी आहे. तुम्हाला खेळविणे हा तिच्या जगण्याचा धर्म आहे. पृथ्वीतत्त्वाचे हे नर्तन आपल्या पुरुषी जगातल्या व्यवहारात सत्तास्थानी असलेल्या लोकांना कळले तरच पुढे आपल्या पुढच्या पिढ्यांना जगण्याची संधी आहे." (पृ.७९०). देवनाथ असंही म्हणतो की, या पृथ्वीचे सम्राट आपणच आहोत या भ्रमात माणसाने राहू नये. कारण मानवजातीपेक्षाही शक्तिशाली आहेत ते लाखो प्रकारचे विषाणू, जे या पृथ्वीवर आणि वातावरणात कोट्यवधी वर्षांपासून आहेत. त्यांना मृत्यू नाही; कारण ते जिवंतच नाहीत. आणि तरीही ते अस्तित्वात आहेत. माणूस नष्ट होईल इतर प्राणी येतील आणि जातील तरी हे विषाणू अस्तित्वात राहतीलच. मानवापेक्षा अधिक शाश्वत ते आहेत. त्यांना टिकून राहण्यासाठी कोणतं तरी माध्यम लागतं आणि मानवाचं शरीर हे त्यांच्यासाठी उत्तम माध्यम आहे. मनुष्यप्राणी जन्माला आल्यानंतर रडण्यासाठी तोंड उघडतो तेव्हाच हवेतले विषाणू त्याच्या शरीरात प्रवेशतात आणि त्याचं शरीर वापरायला सुरुवात करतात. त्याचं शरीर मृत्यू पावून नष्ट होईपर्यंत ही प्रक्रिया आतल्या आत सुरूच राहते. मानवजात अशा प्रकारे त्या विषाणूंकडून 'वापरून घेतली' जाते.

अशा प्रकारे, पृथ्वी किंवा निसर्गासाठी मानव एक खेळणं आहे, तर विषाणूंसारख्या अस्तित्वांसाठी मानव केवळ एक माध्यम आहे. आणि मानवजातीत पाहिलं तर स्त्रीवर सत्ता गाजवू पाहणाऱ्या पुरुषाला आपल्या हेतूंसाठी त्याच्याही नकळत वापरून घेणारी स्त्रीच आहे. अशा निष्कर्षापर्यंत देवनाथ येऊन पोहचतो. आपल्या वंशाचा इतिहास शोधता शोधता देवनाथला जे अज्ञाताचं विराट दर्शन घडतं, त्या अज्ञाताच्या पोटात त्याला झालेला हा साक्षात्कार आहे.

४

या कादंबरीच्या लेखकाला भूतकाळाबद्दल अतिरेकी प्रेम नाही. भूतकाळ आणि त्याच्या धांडोळ्यातून गवसलेला इतिहास हे या कादंबरीचं मुख्य आशयसूत्र आहे. या इतिहासाच्या आकलनानंतर नायक-निवेदकाला जीवनाबद्दलची जी 'शहाणीव' उमजते, तो या कादंबरीमागचा विचार आहे. आधी आपल्या पूर्वजांची कहाणी तटस्थपणे सांगणारा देवनाथ अखेरच्या प्रकरणात आत्मकथन करू लागतो आणि त्याच्या मनात सुरू असलेलं अखंड चिंतनही मांडू लागतो. त्यातून हे विचार प्रकटपणे कादंबरीत मांडले आहेत.

पण इथं एक बाब खटकते. जाती-वंशांची शुद्धता आणि पुरुषश्रेष्ठत्वाची कल्पना या भ्रामक आहेत, याचं

देवनाथला आलेलं भान त्यानं स्वतःच्या कुळाचा जो इतिहास शोधला, त्यातून आलेलं आहे. तो कादंबरीत मांडलेला केवळ एक सुटा विचार नसून, त्याचा कादंबरीच्या कथानकाशी आणि आशयाशी जैविक संबंध आहे. एकंदर निसर्गाकडून मानवजातीला वापरलं जाणं यासंबंधीचा देवनाथला झालेला साक्षात्कार मात्र कादंबरीत काहीसा सुटा राहतो. देवनाथं व्यक्तिमत्त्व वाचनानं, चिंतनानं अतिशय समृद्ध झालेलं आहे आणि त्यामुळं त्याला असा विचार सुचणं, त्यानं कथनाच्या ओघात तो वाचकांसमोर मांडणं स्वाभाविक आहे, असं म्हणता येईल. विचार म्हणून तो फार प्रगल्भ आहे. पण तो विचार कादंबरीच्या आशयाशी एकजीव झालेला दिसत नाही.

स्वतःच्या पूर्वजांचा घेतलेला शोध हे या कादंबरीचं मुख्य आशयसूत्र आणि कथानकाचंही मुख्य रचनासूत्र असलं, तरी कादंबरी तेवढ्यापुरतीच मर्यादित राहू नये असा प्रयत्न लेखकाने केला आहे. अखेरचं प्रकरण त्यासाठी आहे. या प्रकरणात स्टुअर्ट लेसिंग आणि रवींद्र इंगळे चावरेकर हे देवनाथचे दोन इतिहाससंशोधक स्नेही उपस्थित होतात. या दोघांनीही महाराष्ट्राच्या प्राचीन इतिहासावर, संशोधन केलं आहे. त्यांनी सिंधू संस्कृतीपर्यंतचा विचार केलेला आहे आणि त्या विचारात 'मराठे' हे प्रमुख सूत्र आहे. 'मराठा' म्हणजे विशिष्ट जात नव्हे, तर प्राचीन काळापासून महाराष्ट्रीय समाज ज्या वांशिक समूहांनी आकाराला आला आहे त्या सर्वांसाठी 'मराठा' ही संज्ञा वापरली आहे आणि हे मऱ्हाटे सिंधू संस्कृतीचे मूळ वारसदार होते. महार आणि मऱ्हाटे हे त्यातूनच निर्माण झाले आणि त्यांनी महाराष्ट्राची वसाहत स्थापन केली असा एक विचार तिथं आहे. ज्या राजारामशास्त्री भागवत, वि. रा. शिंदे यांच्या मराठ्यांविषयीच्या, जातींविषयीच्या संशोधनाचा उल्लेख देवनाथ करतो, त्यांच्या भूमिकेशी हा विचार बराचसा सुसंगत आहे. स्वतःच्या कुळाच्या शोधाकडून एकंदर मराठ्यांचे मूळ काय, अशा एका थोड्या अधिक शोधाकडे इथं देवनाथ वळला आहे आणि एकूणच मानवजातीचं मूळ शोधण्यात अर्थ नाही असा सर्वसमावेश निष्कर्ष त्यावरून त्यानं काढला आहे. त्यानं केलेलं मानवजातीविषयीचं चिंतन याला जोडून आलं आहे. आधीच्या प्रकरणांमधला गोष्टीवेल्हाळ निवेदक देवनाथ अखेरच्या प्रकरणात मात्र एकदम धीरगंभीर चिंतकाचा सूर धारण करून आपलं चिंतन मानवाच्या अस्तित्वाच्या वैय्यर्थकतेपर्यंत नेतो. या दोन कथनांमधली दरी थोडीफार सांधली जायला हवी होती. तसं न झाल्यामुळे या कादंबरीचा आकृतिबंध 'आधी गोष्ट आणि शेवटी सांगितलेलं तिचं तात्पर्य' असं काहीसं रूप धारण करतो.

मराठ्यांच्या इतिहासात जी खोलवरची बुडी लेखकाने मारली आहे, त्यामुळे आणखी एक प्रश्न उपस्थित झाला आहे. 'सातपाटील कुलवृत्तांत'मधलं एक ठळक आशयसूत्र म्हणजे महाराष्ट्रीय समाजाची विविध जातींच्या लोकांनी एकत्र येऊन केलेली घडण : गावगाडा. अशा एकंदर ग्रामरचनेबद्दल लिहिताना लेखकाने तत्कालीन समाजवास्तवातले जातीय संघर्षाचे बिंदू टाळले आहेत. त्यांना कथानकात स्थान दिलेलं नाही. मध्ययुगीन महाराष्ट्रात गावं कशी वसत याचा इतिहास नेमक्या तपशिलांसह कथानकात येतो. या इतिहासात महार आणि मराठे (कुणबी) यांना काय स्थान होतं, तेही कथानकाल नेमकेपणानं दाखवलं आहे. या दोन प्रमुख जातींमध्ये पूर्वी कधीतरी संघर्ष झाला असेल. महारांकडून ही भूमी मराठ्यांनी हिसकावून घेतली असं लेखक सूचित करतो. असा विचार ज्या राजारामशास्त्री भागवतांनी मांडला आहे, त्यांच्या लेखनाचा मागोवाही तो घेतो. हे मान्य की लेखकानं कथानकात आणलेला काळ महाराष्ट्रातल्या इतिहासातला असा प्रत्यक्ष काळ आहे की जेव्हा हे संघर्ष थंड झाले होते आणि या दोन जातींचं स्थान निश्चित झालं होतं. पण सिंधू संस्कृतीपर्यंत मराठ्यांचं मूळ शोधताना लेखक या प्रश्नाला बगल का देतो ? असाही प्रश्न उपस्थित होतो.

या कादंबरीत मराठ्यांचं एक जात म्हणून गौरवीकरण केलेलं नाही, हे खरंच आहे; पण कथानकात मध्ययुगीन जातीय संघर्षाचे पदर मात्र टाळले आहेत. काळाच्या प्रवाहात माणसांच्या जाती बदलू शकण्याइतपत मध्ययुगात जातिव्यवस्था लवचीक होती; शिवकालापासून पुढं सैन्यामध्ये जातीपातीची बंधनं पाळली जात नव्हती, अशी निरीक्षणं निवेदकानं नोंदवली आहेत. पण याचा अर्थ त्या काळात जातीय संघर्ष मुळीच नव्हते असं नव्हे. कोणत्या जातीय ताण्याबाण्यांतून हे गावगाड्याचं समाजवास्तव निर्माण झालं असेल या प्रश्नाकडे जाणं लेखकानं टाळलं आहे.

यात शोषणाचाही मुद्दा येतो. नागवणारा आणि नागवला जाणारा यांच्याबद्दल रोहिणीच्या तोंडून लेखकानं आपली भूमिका स्पष्ट केली आहे : ती श्रीपतीला म्हणते, ''कुठं ना कुठं डल्ला मारता आल्याखेरीज जगता न येणं हा माणसाच्या जगण्याचा सारांश असतो. जगणं अन जगू देणं

इतकंच आपल्याला करता येतं. ती माणून म्हणून आपली मर्यादा. तिला माणुसकी असं गोड नाव द्यायचं.'' (पृ.८८) स्वार्थमूलक वर्चस्वाची भावना, बळी तो कान पिळी हे तत्त्व इत्यादी गोष्टी मानवी अस्तित्वाचा अपरिहार्य भाग म्हणून लेखकानं स्वीकारल्या आहेत.

आणि तरीही याच रोहिणीच्या तोंडून लेखकानं आपला जातिभेदाविषयीचा, सामाजिक शोषणाविषयीचा संताप नोंदवलेला आहे; तो मात्र अगदी आधुनिक परिभाषेत आहे. रोहिणी म्हणते, ''माणसांना साधं माणसांसारखं तुम्ही वागवत नाही. कदाचित त्याच्यामुळंच खिलजीला संधी मिळाली असं म्हणावं लागेल.'' रामदेवराव यादव राजाच्या राजवटीत महाराष्ट्रात जातिभेद पराकोटीला गेला होता. ब्राह्मण पुरोहितवर्ग राजावर आणि समाजावरही वर्चस्व गाजवत होता. त्यामुळे खिलजीसारख्या परकीय राजाला यादवांवर विजय मिळवणं सोपं गेलं असावं, हा आधुनिक इतिहासातला एक मतप्रवाह आहे. पण त्या काळात जगणाऱ्या एखाद्या व्यक्तीला (ती कितीही सुजाण असली तरी) भोवताली घडणाऱ्या घटनांचा असा अन्वयार्थ लावता येणं, हे अतिशयोक्तीचं वाटतं. रोहिणी चार्वाकपंथी कुटुंबातून आली आहे. ती मिथकांचा नवा अन्वयार्थ लावते; स्त्रीवादी दृष्टीनं अहल्या, वृंदा (जरासंधाची बायको) यांच्याकडे पाहते; चार्वाकपंथी लोक नास्तिक होते हे मान्य. पण ते इतके 'आधुनिक' नक्कीच नव्हते. शेवटी तर रोहिणीच्या तोंडून निघालेला एक निष्कर्ष विसाव्या शतकातल्या पाश्चात्त्य विचारविश्वात जन्माला आलेला आहे. रोहिणी म्हणते, ''जो जिंकतो ना, इतिहास त्याच्या बाजूला असतो.'' एखादी मध्ययुगीन समाजातली स्त्री चार्वाक पंथी असली तरी इतका अत्याधुनिक विचार मांडते हे पचायला जरा जड जातं. आणि इथं असाही प्रश्न निर्माण होतो की हा लेखक तेराव्या शतकातल्या एका स्त्री-पात्राला इतकं अत्याधुनिक चिकित्सक व्यक्तिमत्त्व देऊ शकतो, तर तो महाराष्ट्राच्या सामाजिक घडणीतल्या संघर्षाचे पदर शोधणारी दृष्टी त्याच्या एकाही पात्राला का देत नसावा? पुढं इंग्रज राजवटीच्या काळात शंभूराव सातपाटलापर्यंत महात्मा फुल्यांचं कार्य आणि विचार पोहचतात. शंभूराव हा बऱ्यापैकी चाकोरीपलीकडचा विचार करणारा माणूस आहे. तो जातिभेदाला फारसं महत्त्व देत नाही. पण तरी गावात जातीपातींचं बऱ्यापैकी पाळलं जातं. शंभूराव मुंबईला आल्यावर मात्र जात पाळत नाही. आपल्या गावातल्या राघु (महार) व लियाकत या तरुणांच्या घरीच तो उतरतो. पण तरीही महात्मा फुल्यांचे विचार ऐकून त्याला वाटतं की त्यांचे विचार शहरी समाजासाठी आहेत. खेड्यात या विचारांचा काही उपयोग नाही. महात्मा फुल्यांनी रंगवलेला शोषक ब्राह्मण पुरोहित खेड्यात दिसत नाही, असं शंभूरावचं मत असतं. (पृ.५८२). तर दुसरीकडं तो म्हणतो की, ''महानगरात जाती जात नाहीत, पण त्या तितक्या बोचतसुद्धा नाहीत... तुम्ही तिथे अधिक मोकळा श्वास घेत जगू शकता.'' (पृ.५७९). शंभूरावच्या विचारांत अंतर्विरोध आहे. की लेखकाच्याच भूमिकेत अंतर्विरोध आहे? कादंबरीचं कथानक एकोणिसाव्या-विसाव्या शतकात पोहचल्यानंतर त्या कथानकाच्या अवकाशात, महात्मा फुले आणि त्यांचे अनुयायी यांना विद्रोही विचारासकट स्थान मिळतं. पण सातपाटलांपैकीच नव्हे तर इतरही कोणत्याच पात्रांवर या विचारांचा प्रभाव पडत नाही. लेखकानं प्राचीन काळापासूनच्या महाराष्ट्रीय समाजाच्या जातीय घडणीतल्या काटेरी, संघर्षशील वास्तवाकडं दुर्लक्ष करणं आणि प्रबोधनयुगातही कादंबरीतल्या पात्रांनी स्थितिशील राहणं खटकतं. तेराव्या शतकातल्या सामाजिक परिस्थितीतही रोहिणीच्या रूपाने पराकोटीची पुढारलेली स्त्री दाखवणारा आणि एकंदरीतच अतिशय बंडखोर स्त्रीरूपं रेखाटणारा हा लेखक समाजाच्या जातीय घडणीबाबत मात्र पारंपरिक चौकटीच्या बाहेर जाण्याचं टाळतो, यात लेखकाच्या भूमिकेतला अंतर्विरोध उघड होतो.

'सातपाटील कुलवृत्तांत' या कादंबरीतली आशयसूत्रं आणि त्यामागची लेखकाची जीवनदृष्टी यांचं स्वरूप आणि त्यांच्या मर्यादा यांचं स्वरूप अशा प्रकारचं आहे. या मर्यादा नोंदवल्यानंतरही ही मराठीतली एक महत्त्वाची कादंबरी आहे; कारण तिचा वैशिष्ट्यपूर्ण घाट आणि संपूर्ण समाजाला कवेत घेऊ पाहण्याचा लेखकाचा प्रयत्न. ही कोण्या एका समूहाची, प्रदेशाची कादंबरी नाही. एका कुळाचा शोध घेण्याचा आकृतिबंध धारण केलेली ही कादंबरी एका समाजाच्या सातआठशे वर्षांतल्या बहुस्तरीय अवस्थांतरांचा वेध घेते आणि अखिल मानवजातीविषयी काहीएक चिंतन मांडते. ती एकाच वेळी अतिशय रंजक आणि सखोल चिंतनशील कादंबरी आहे. आणि अशा कादंबऱ्या मराठीत मोजक्याच आहेत.

• • •

(सातपाटील कुलवृत्तांत (कादंबरी) - रंगनाथ पठारे, शब्दालय प्रकाशन, श्रीरामपूर, २०१९, पृष्ठे ७९६, मूल्य १०००/-, मुखपृष्ठ - प्रभाकर कोलते)

अनुक्रमणिका

कवितांतर

बंगाली कविता

बंगाली कविता

जीवनानंद दास
नवनीता देव सेन
मंदाक्रांता सेन

अनुवाद
माधवी भट



जीवनानंद दास

(१७ फेब्रुवारी १८९९ – २२ ऑक्टोबर १९५४)
जीवनानंद दास हे बंगाली भाषेतील रवींद्रनाथ टागोर आणि काझी नज़रूल इस्लाम यांच्यानंतरचे सर्वांत जास्त लोकप्रिय आणि सर्वाधिक वाचले जाणारे कवी आहेत. त्यांच्या हयातीत त्यांचे सात कवितासंग्रह प्रकाशित झाले होते. मात्र त्यानंतर त्यांनी लिहिलेल्या २१ कादंबऱ्या आणि १०८ लघुकथा प्रकाशात आल्या. 'वनलता सेन', 'रूपोशी बांगला', 'महापृथ्वी', 'श्रेष्ठ कविता' हे त्यांचे गाजलेले कवितासंग्रह. १९५५ साली त्यांच्या 'श्रेष्ठ कविता' या कवितासंग्रहाला पहिल्या साहित्य अकादमी पुरस्काराने गौरविण्यात आले.

माझी छोटी मुलगी

माझी छोटी मुलगी
ही माझं शेंडेफळ
झोपलीय बिछान्याच्या एका बाजूला,
निजली असते,
उठून बसते,
पाखरासारखी चिवचिवत असते.
गुडघ्यांवर रांगते,
भुई आकाश एक करते.

(मग) मी तिची गोष्ट विसरतोच. ती, माझी पहिली मुलगी.
आभाळातून तरंगत येते जणू, मला म्हणते;
बाबा तुम्ही कसे आहात? बरे आहात ना? माझ्यावर प्रेम करता ना?
मी चटकन हात धरतो तिचे. मात्र तिचा हा शुभ्र वस्त्रासारखा चेहरा का आहे?
दु:ख होतंय नं? मी तर कधीचीच मेलेय. अजूनही आठवण काढता माझी?
हळूहळू तिचे दोन हात हलतात.
माझ्या डोळ्यांच्या पल्याड, चेहऱ्यापल्याड – माझी मृत मुलगी.
मीही तिचा चेहरा कुरवाळू बघतो, मात्र तिला चेहराच नाही.
डोळे नाहीत, केस नाहीत.
तरीही मला तीच हवी आहे. फक्त तीच.
या पृथ्वीवर दुसरं काहीच नको मला.
रक्त-मांस, डोळ्या केसांची... माझी ती मुलगी.
माझी पहिली कन्या, माझं पाखरू. शुभ्र चादर पांघरली.

कधी कोण जाणे? कावळ्याची साद ऐकली.
पाहतो तर, माझी धाकटी मुलगी
गुडघ्यावर रांगतेय, खेळतेय
आणि तिथं कुणीही नाहीय.

• • •

माधवी भट
२०२, सुखकर्ता अपार्टमेंटस्,
सरकारनगर, मूल रोड,
चंद्रपूर – ४४२ ४०१
मो.: ९७३०४५९४५५

अनुक्रमणिका

मी पुन्हा येईन परतून

मी पुन्हा येईन या वंगभूमीत, धानसिडीच्या तीरावर
माणूस होईन नाहीतर घार किंवा मैनेच्या रूपात येईन.
कार्तिकातल्या खरिपाच्या प्रदेशात प्रभातीचा कावळा होईन.
धुक्यावर तरंगत एक दिवस येईन फणसाच्या सावलीत...
एकतर एखाद्या किशोरीचा लाडका हंस होईन किंवा लालसर पायांतला घुंगरू.
कळंबीच्या सुगंधानं भरलेल्या पाण्यात तरंगत संपेल सगळा दिवस.
पुन्हा परतेन मी वंगभूमीच्या नदी माळ शेतावर प्रेम करत.
जलांगीच्या लाटांत भिजत बंगालच्या हिरव्या करुण किनाऱ्यावर.
संध्येच्या आकाशात विहरणारा सुदर्शन पक्षी होईन.
किंवा ऐकाल मला लक्ष्मीचा पिंगळा होऊन साद घालताना काटेसावरीच्या फांदीवर.
कदाचित अंगणातल्या गवतात लाह्यांचं धान उडवणारं लहान मूल होईन.
रुपसा नदीच्या गढूळ पाण्यात फाटलेल्या शुभ्र शिडाची नाव घेऊन हिंडणारा किशोर.
लालिमा ल्यायलेल्या आभाळातून अंधारसमयी घरट्याकडे परतणारा
बगळ्यांचा थवा, त्यातला एक असेन मीही.

• • •



नवनीता देव सेन

(१३ जानेवारी १९३८ – ७ नोव्हेंबर २०१९ कोलकाता)

बंगालीतील नामवंत लेखिका, कवयित्री, समीक्षक, तौलनिक साहित्याच्या अभ्यासक. जादवपूर विद्यापीठात तौलनिक साहित्य विभागप्रमुख. जगभरातल्या विविध विद्यापीठांतून अतिथी प्राध्यापक म्हणूनही आमंत्रित. पद्मश्री सन्मान, साहित्य अकादमी पुरस्कार, कमल कुमारी राष्ट्रीय पुरस्कार इत्यादी महत्त्वाच्या पुरस्कारांनी सन्मानित.

आदि अंत

माझ्याशिवाय आणखी कोण आहे तुझं ?
ती म्हणाली – ''निळं आकाश''
आकाशाशिवाय आणखी कोण आहे तुझं ?
ती म्हणाली ; ''हिरवी भातशेतं.''
भातशेतांशिवाय आणखी कोण आहे ?
ही तांबडी नदी
नदीनंतर ?
– पंचवटी
पंचवटीशिवाय ?
– सोनेरी हरीण
हरणानंतर ?
– वादळ
वादळाशिवाय ?
– अशोकवन.
अशोकवनानंतर आणखी कोण आहे तुझं ?
– काळी माती.
काळ्या मातीनंतर ?
तू आहेस !

• • •

पौर्णिमा

चंद्र गंगेत उतरताना पाहिला मी !

होडीतली प्रेमिकांची कुजबूज,
तारकांचे निःश्वास,
उगवत्या किरणांचं गुंजन
सगळे ध्वनी प्राशन करून
नादमय झालेला चंद्र !
रात्रभर...
आकाशाच्या चपळ प्रासादात ;
स्वप्नील चंद्र, सरत्या क्षणांचं
संगीत ऐकतो ;

अनुक्रमणिका

आणि मग, तमहीन, स्वप्नहीन
नितळ सकाळी
अकस्मात, आत्मद्रष्ट्या, विरक्त
संन्याशाप्रमाणे –
शांत पूर्णचंद्र
शून्यहस्ते, जळात विलीन होतो!

• • •

हे असं

हे असं,
तारुण्य सरताना जिवंत राहणं
अशक्य वाटतं फार...
आणि तसंही तुझ्या जाण्यानंतर
शक्यच नाहीय तरुण राहाणं.
मी तुला हाकारत नाही.
तरीही मनातून मी हे जाणते
की तू घरात आहेस.
मी तुझ्याकडे बघतही नाही
तरी मनात तुझी प्रतिमा साकार होते.
असेनही मी अयोग्य...
एखाद्या गोदामात दरिद्री उंदराने राहावं तशी...
(पण)
मला माहितेय करुणामयी तू,
अगदी माझीच आहेस.
कविते...
तुला सोडून मी कधीची जगतेय...
पण म्हणून तू लगेच मला सोडू नकोस.
तुझ्या मनात उपेक्षेसह का होईना
पण राहू देत मला
तू मला सोडून दिलंस तर
मी कोणत्या वानप्रस्थाला जाऊ कविते?

• • •

घर

घरात...
या व्हांड्यातून त्या व्हांड्यात
या खोलीतून त्या खोलीत
मी नुसती धावत असते.
एकच तर घर आहे
आणि मोजक्याच खोल्या
त्यातच फिरून फिरून थकून
पुन्हा तिथंच परतते.
ही भिंतीवरची तसबीर

तिचं फरशीवरचं प्रतिबिंब मात्र
अगदी तिच्या विरुद्ध दिसतंय.

किती आरडाओरडा सुरू असतो.
किती कर्कश्श बोलत असतं हे घर.

तुटक्या, विखुरल्या धारदार काचा
इतस्तत; विखुरलेली भांडीकुंडी...
जबरदस्त कलहात व्यस्त
या घराचे दरवाजे, खिडक्या
छप्पर, भिंती आणि ओसऱ्या...

मी धावत येते...
दमून, शिणून
पदर पसरून या वेड्या फरशीवर
स्वतःला झोकून देते!

• • •

पाणिग्रहण

थांब माझ्याजवळ.
भीती वाटतेय.
सत्य नाहीय हा क्षण, मन सांगतंय!
मला स्पर्शून अस.
स्मशानातल्या एकांतात ज्याप्रमाणे
देहाला स्पर्शून असतात स्वजन!
हा हात घे,
हातात घट्ट धरून ठेव
जितका वेळ माझ्यापाशी आहेस
अस्पर्श ठेवू नकोस...
मला भीती वाटते...
हा क्षण सत्य नाहीय!
ज्याप्रमाणे,
असत्य होता भूतकाळ
आणि
असत्यच असतो अनंत भविष्यकाळही!

• • •



मंदाक्रांता सेन

(जन्म १५ सप्टेंबर १९७२, कोलकाता)
मंदाक्रांता सेन या बंगाली भाषेतील प्रखर स्त्रीवादी कवयित्री, लेखिका, अनुवादक, नाटककार, कार्यकर्ती म्हणून सुपरिचित आहेत. कोलकाता येथे वैद्यकीय शिक्षण सुरू केले; मात्र शेवटच्या वर्षाची परीक्षा सोडून पूर्णवेळ लेखिका म्हणून काम करण्याचा धाडसी निर्णय घेतला. त्यांची 'हृदय अबाध्य मेये', 'बोलो अन्यभावे', 'दलच्युत', 'छद्मपुराण', 'झपताल', 'प्रेमेर कबिता' या कवितासंग्रहांसह अनेक पुस्तके प्रकाशित आहेत. आनंद पुरस्कार, कृतिवास पुरस्कार, स्वर्णजयंती विशेष युवा साहित्य अकादमी पुरस्कार (२०१५ ला त्यांनी हा पुरस्कार परत केला होता) अशा अनेक पुरस्कारांनी त्या सन्मानित झालेल्या आहेत.

युद्धानंतरची कविता

इतक्यांदा उद्ध्वस्त झालेय मी
पण तरीही उद्ध्वस्त व्हायची सवय झाली नाहीय
आजही त्रास होतो.
केवढा त्रास होतो
उद्ध्वस्त होताना!
प्रत्येक अन्तातून; बघा
त्या मृत्यूतूनही मी परततेय,
परततेय, जन्माकडे
जीव तोडून परततेय.
रांगत, घसरत, सरकत...
कितींदा... कितींदा मरते मी
पण तरीही मृत्यूवर विश्वास नाही माझा
समरांगणात चेहरे चाचपडत फिरते मी.
गळून गेलेले चेहरे!
'मायबापांच्या चेहऱ्यांनो
लेकरांच्या चेहऱ्यांनो...
उठा – युद्ध संपलंय.
पुढल्या युद्धाआधी
आपण उभारू नवी वसती.
पुन्हा करू प्रेम!
आदिगंत पसरलेल्या शेतांतून
पेरूया शस्त्रास्त्र आणि घेऊया धानपीक!
मी होरपळलेय कितीकदा
वाहून गेलेय कितीतरी वेळा
पण तरीही, बघाना
मी अजूनही विसरले नाहीय
की; उद्ध्वस्त झाल्यावरही
माणूस कसा जिंकतो!

• • •

माझा विश्वास आहे की तुला जमेल...

तू अतिशय स्वस्तातली सिंथेटिक साडी नेसली होतीस.
हातात गुलाबी प्लास्टिकची पिशवी.
मनगटात फक्त शाखा–पोला
आणि पायांत घासलेली हवाई चप्पल.
मला वाटतं; तुला सेफ्टीपिना खूप आवडतात.
आणि वाटतं की; आणखी काही आवडण्याबद्दल
तू फार विचारही केलेला नाहीयेसच.
तसं कळून येतंच की;
तुला विज्ञान माहीत नाही,
कविताही नाहीच.
गाणी किंवा रांगोळीसुद्धा तुला रेखता येत नाही.
(ज्यांना हे सारं माहीत असतं ती जरा अधिक उजळ दिसतात.)
तुझ्यात चमक म्हणून नाहीच.
चेहऱ्याची त्वचाही खरपूस,
अगदी इथवर की तिकीट काढून
सुट्या पैशांचा हिशेबही नाही जमत तुला.
कंडक्टरच तोंड वेंगाडत राहतो.
तुझ्या चेहऱ्यावर स्पष्ट दिसतो आतंक
आणि फाटक्या ओठांवर एक अर्थहीन हसू!

सगळेच तुझी उपेक्षा करत होते.
आणि कशीबशी तू बसमधून उतरू शकलीस.
अच्छा, मला सांग, ''आता तू काय करशील?''
घरी जाशील... तुझा नवरा घरी नाहीय.
मुलंही नाहीत. बरं–वाईट रांधशील काही?
तेही बहुतेक तुला धड येत नाही.
तेल नाहीय, फक्त दोन बटाटे उरले आहेत.
पण हे सगळं बोलून उपयोग काय?

जी सुगरण आहे, अन्नपूर्णा
ती तर साध्या वरणभातालाही अमृत करू शकते.

रात्र झाली की एकेक करून
तुझा संसार परततो घराकडे.
जेवणं झालीत आणि झोपायची सोयही.
संगही झालाय करून. पण तू काहीही करू शकली नाहीस!
मग मध्यरात्री, तू, नवरा आणि मुलांच्या चेहऱ्यांना
हळूच स्पर्श केलास.
आणि ते स्वप्नातच निळे पडले.

मी म्हटलं होतं ना, तुला जमेल.
फक्त यावर कोणीच विश्वास ठेवला नाही.

• • •

अखेरच्या मिलनानंतर...

अखेरच्या मिलनानंतर,
मी घेऊन येईन सोबत
एक गळून पडलेला केस
त्या एका क्षणाची भूल वाहून नेत
आयुष्य सरकत जाईलच पुढे!
त्या एका क्षणासाठी मरणं, कित्येक जन्मांच्या तोलाचं.
ओठांवर समुद्र सुकून गेलाय
तुझ्या कपाळावरचे घर्मबिंदू दे...
जरा दे. क्लांत वाटतंय!
या अखेरच्या मिलनापूर्वी, किती जिवंत होतं जग.
आणि आता काहीच नाही. हाती फक्त एक केस!
माझ्या बोटाला लपेटून ठेवते. ज्या बोटाने तुला स्पर्श केला होता!
जवळ घे... पुन्हा एकदा स्पर्श कर.
या क्षणी शून्य होऊ देत प्राण!
प्रिय पुरुषाकडून मिळो, माझ्यात फळो
माझ्या हक्काचा गर्भ!
ज्याचे केस तुझ्यासारखेच असतील, अनंत, विशाल!

• • •

कवीला प्रश्न विचारा –

कवीला, कवितेशिवाय आणखीही काही प्रश्न विचारा
विचारा, नादहीन, मात्रा सुटलेल्या कच्च्या रूपबंधाबद्दल
जाणून घ्या, एखाद्या जिवंत सहचराप्रमाणे.
कवितेला स्पर्शताना तोही कधी विस्कटलाय का?

कवीला विचारा तो पुरुष आहे की नाही? की स्त्री?
शरीरावर एखादी जखम आहे का? लागलंय का? नाही. कविता नव्हे!
आयुष्य जगण्यापेक्षाही ते लिहिणं जिथं पाप आहे,
विचारा त्याला, की त्याला हवाय का वेगळा अवकाश?

तोही माणसासारखंच प्रेम करतो कवीवर? मनोमन?
कवीचा पोशाख टाकून तो जातो तेव्हा कवितेच्या शेजेशी...
तेव्हा विचारा त्याला की, तिने कधी कवीचं चुंबन...
बास... थांबा, आणखी प्रश्न नकोत.
संस्कृतीला वेड लागेल नाहीतर!

• • •

टीव्हीमय रात्र...

एकेक दिवस भयंकरच वाईट जातो.
(आणि) रात्री टीव्ही जवळ करत झोपते खाटेवर!
रात्रभर रंगीत चॅनल्स
डोळ्यात धूर्तपणे
धूळ झोकत असतात.
जाहिरातीतला शूर साहसी तरुण मुलगा
तुम्हाला साद घालतो...
फक्त कोकाकोलाच प्या म्हणतो.
त्याचे मोहमय डोळे, काळेभोर मऊ केस
छाती दाखवणारा उघडा शर्ट, कानांत डूल
तुमच्याकडे बघत डोळे मोडणं हेच त्याचं काम!
(तेवढ्यानेच) तुमच्या गल्लीत पाखरांची नुसती फडफड!

त्याला शेजेला घेते घट्ट बिलगून झोपते.
टीव्हीचा डबा प्राणपणाने जपते.
रात्रभर, या कुशीवरून, त्या कुशीवर
एका वेगळ्याच चॅनलचा सहवास!

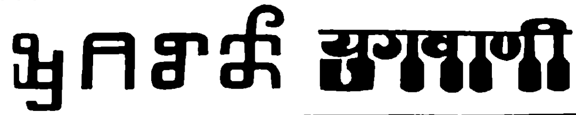
• • •

अनुक्रमणिका

वारसा

युगवाणी । एप्रिल-मे १९७४

पेटिकाशीर्षक लिपी



पेटिकाशीर्षक लिपी (बॉक्सहेडेड कॅरेक्टर्स)

वा. वि. मिराशी

भारतात सध्या तामिल, तेलगु, कन्नड, कलयालम्, बंगाली, गुजराथी, नागरी, अशा अनेक लिपी प्रचलित आहेत. त्या सर्व ब्राह्मी लिपीतून कालान्तराने उत्क्रान्त झाल्या आहेत. प्रस्तुत पेटिकाशीर्षक लिपीही ब्राह्मीचीच कन्या आहे. तिला हे नाव अक्षरांच्या डोक्यावर काढण्यात येणाऱ्या लहान लहान ठोकळ्यांवरून देण्यात आले आहे. ते प्राचीन नाही. हे ठोकळे बहुधा पोकळ असतात, पण क्वचित लेखांत ते भरीवही आढळतात. या लिपीचे दुसरे लक्षण हे की अक्षरांचा आकार काटकोनाकृती असतो.

ही लिपी इ.स.च्या तिसऱ्या-चौथ्या शतकापासून सुमारे सहाव्या-सातव्या शतकापर्यंत मध्यभारत, विदर्भ, छत्तीसगड, उत्तर कर्नाटक या प्रदेशात गुप्त, वाकाटक, शरभपुरीय, सोमवंशी व कदंब या राजवंशाच्या लेखात आढळते. वाकाटकांच्या पतनानंतर कलचुरिसम्राट कृष्णराज याचा सामन्त स्वामिराज याच्या रामटेकजवळ नगरधन येथे सुमारे तीस वर्षांपूर्वी सापडलेला ताम्रपट याच लिपीत कोरला आहे. पुढे मात्र विदर्भात या लिपीचा उपयोग केलेला आढळत नाही.

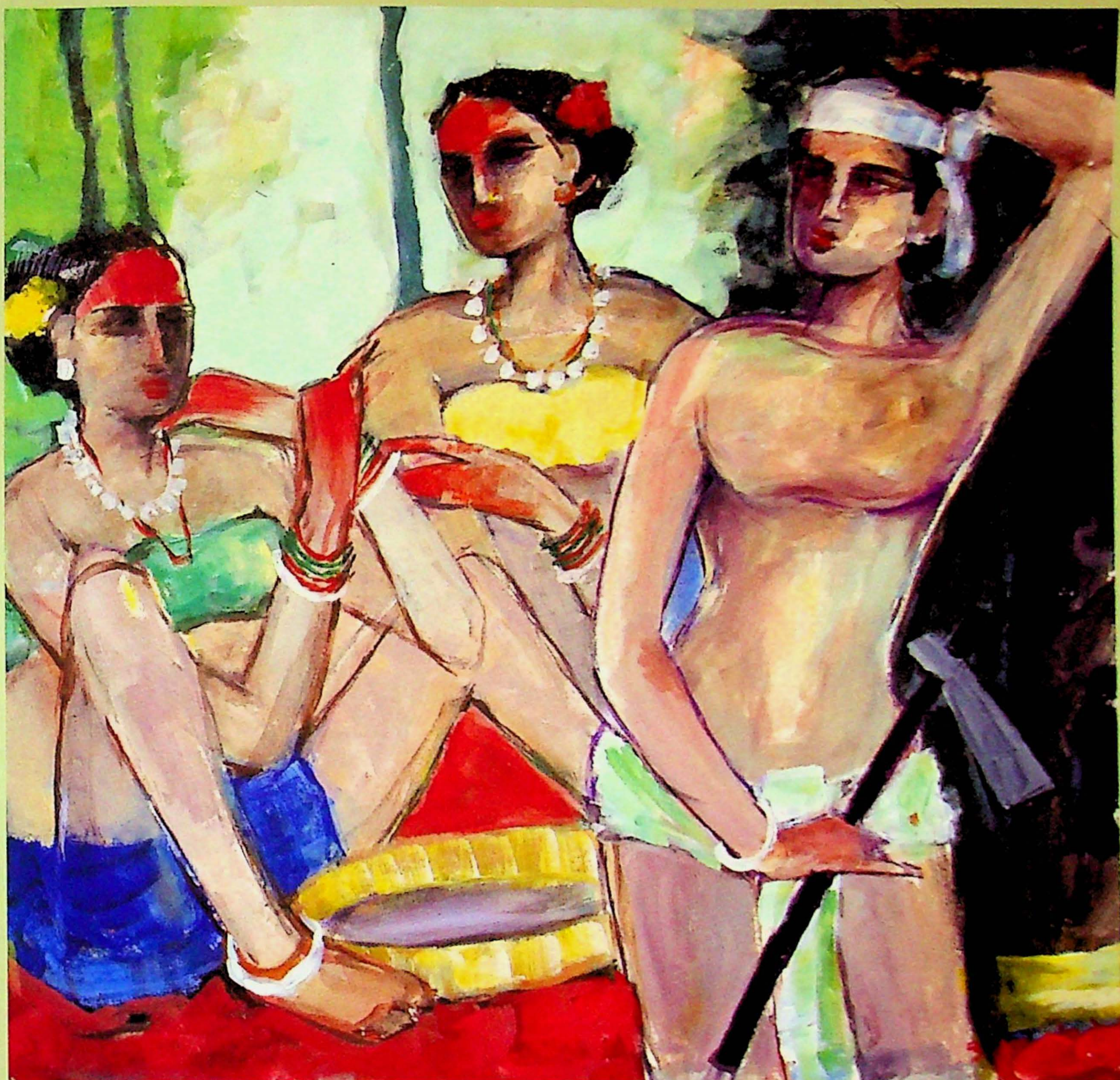
वाकाटकांचे समकालीन उत्तरेतील गुप्त नृपती यांच्या मध्यभारताच्या सागर जिल्ह्यातील एरणसारख्या ठिकाणांच्या कोरीव लेखात पेटिकाशीर्षक लिपीचा उपयोग केला असला तरी इतरत्र त्यांच्या लेखांची लिपी भिन्न आहे. तिला लघुकोनाकृती लिपी (ॲक्यूट अँगल्ड कॅरेक्टर्स) असे नाव आहे. कारण तिच्या अक्षरांचे कोन लघु असतात. अक्षरांच्या डोक्यावर बारीक कोन किंवा त्रिकोण असतो. त्यावरून त्या अक्षरांना कीलकशीर्षक (नेल्-हेडेड) असेही म्हणतात.

वाकाटकांचे जवळजवळ सर्व लेख पेटिकाशीर्षक लिपीत आहेत. याला अपवाद एकच - पुणे येथे सापडलेला प्रभावती गुप्तेचा ताम्रपट. तो ताम्रपटही मूळचा वर्धा जिल्ह्यातील, हे मी इतरत्र सिद्ध केले आहे. या ताम्रपटाची लिपी पेटिकाशीर्षक नसून कीलकशीर्षक आहे. ही गोष्टही मोठी सूचक आहे. प्राचीन भारतीय इतिहासाच्या अभ्यासकास माहीत आहे की विख्यात गुप्त सम्राट द्वितीय चन्द्रगुप्त-विक्रमादित्य याची कन्या प्रभावती गुप्ता वाकाटक राजकुमार द्वितीय रुद्रसेन याला दिली होती. या विवाहानंतर चार-पाच वर्षांतच रुद्रसेनाचे निधन झाले. त्यानंतर प्रभावती गुप्तेला आपल्या अल्पवयस्क दिवाकरसेन बालकाकरिता राजप्रतिनिधी (रीजंट) म्हणून राज्यकारभार पाहावा लागला. मागे उल्लेखिलेला पुणे ताम्रपट तिने नन्दिवर्धनाहून (रामटेकजवळच्या नन्दरधन-नगरधनहून) आपला 'युवराजस्य जननी' या पदवीचा उल्लेख करून दिला होता. ती आपल्या मुलाच्यावतीने निदान तेरा वर्षे राज्यकारभार पाहात होती. हे त्या ताम्रपटातील उल्लेखावरून स्पष्ट दिसते.

अशा स्थितीत गुप्त सम्राट चन्द्रगुप्त याने आपल्या कन्येला राज्यकारभारात मदत करण्याकरिता आपले विश्वासू मुत्सद्दी आणि सेनाधिकारी पाठविले असावे असे सहजच अनुमान करता येते. त्यांच्याबरोबर कारकून, लेखक इत्यादिकांचा लवाजमा असणारच. त्या काळी विदर्भात गुप्तांचे मोठे वर्चस्व झाले असावे. म्हणून पुणे ताम्रपट लिहिताना लेखकाने तो पेटिकाशीर्षक लिपीत न लिहिता, त्याला जिचा सराव होता त्या कीलकशीर्षक लिपीत लिहिला असला तर त्यात आश्चर्य नाही. प्रभावती गुप्तेचा दुसरा एक ताम्रपट बऱ्याच काळानंतर तिचा दुसरा मुलगा-द्वितीय प्रवरसेन राज्य करीत असता दिलेला अमरावती जिल्ह्यात ऋद्धपूर येथे सापडला आहे. तो वाकाटकांच्या इतर ताम्रपटांप्रमाणे पेटिकाशीर्षक लिपीतच लिहिला आहे.

वाकाटकांच्या दरबारी गुप्तांच्या अधिकाऱ्यांच्या वर्चस्वाची ही खूण लक्षात घेता द्वितीय चन्द्रगुप्ताचा राजकवी कालिदास हाही इतर गुप्त अधिकाऱ्यांबरोबर विदर्भात त्या काळी आला असावा आणि त्या काळची वाकाटक राजधानी नन्दिवर्धन येथे असता जवळच्या रामगिरीस (रामटेकास) गेला असता त्याला 'मेघदूत' काव्याची कल्पना सुचली असावी, या अनुमानाला बळकटी येते. रामटेक हेच मेघदूतात वर्णिलेला रामगिरी या सिद्धान्ताला उपोद्बलक अशी अनेक बलवत्तर प्रमाणे आहेत. पण प्रभावती गुप्तेच्या पुणे ताम्रपटाचीही लिपी हेही त्या सिद्धान्ताचे सूचक आहे हे दाखविण्याकरिता येथे त्याचा उल्लेख केला आहे.

• • •



अनुक्रमणिका



यशवंतराव दाते स्मृती संस्था, वर्धा

कार्यालय : प्रदीप दाते, शिवबावाडी, साबळे प्लॉट, वर्धा - ४४२ ००१, दूरध्वनी : ०७१५२-२४१०५१/२५२५१०

- महाराष्ट्राच्या सामाजिक, सांस्कृतिक व साहित्याच्या क्षेत्रातील एक अग्रगण्य संस्था.
- संस्थेद्वारे दरवर्षी दि. १ व २ फेब्रुवारीला यशवंतराव दाते स्मृती व्याख्यानमाला व साहित्यिक पुरस्कारांचे वितरण.
- २४ डिसेंबरला डॉ. भा. ल. भोळे व डॉ. यशवंत सुमंत स्मृति साहित्य पुरस्कार वितरण.
- पर्यावरण जागृतीपासून जागतिकीकरणापर्यंत... वर्तमानकालीन समस्यांवरील परिसंवाद, संमेलन आणि कार्यशाळांच्या आयोजनापासून नाट्यप्रयोग निर्मितीपर्यंत... संगीत मैफलीच्या सादरीकरणापासून आरोग्य शिबीर व क्रीडा स्पर्धांपर्यंत... अनेकानेक क्षेत्रात संस्था आपले योगदान सातत्याने देत आहे.

* संस्थेचे साहित्य पुरस्कार *

* यशवंतराव दाते स्मृती अनुवाद पुरस्कार * बाबा पद्मनजी साहित्य पुरस्कार
* डॉ. भा. ल. भोळे वैचारिक ग्रंथ पुरस्कार * डॉ. भा. ल. भोळे सामाजिक कार्यकर्ता पुरस्कार
* डॉ. यशवंत सुमंत स्मृती युवा संशोधक प्रेरणा पुरस्कार * शिक्षणमहर्षी बापूरावजी देशमुख कथासंग्रह पुरस्कार
* संत भगवानबाबा काव्यसंग्रह पुरस्कार * अंजनाबाई इंगळे तिगावकर स्त्रीवादी साहित्य पुरस्कार
* पद्माकरजी श्रावणे स्मृती बालसाहित्य पुरस्कार * भाऊरावजी शिंगाडे विनोदी साहित्य पुरस्कार
* हरीश मोकलकर सामाजिक ऋण पुरस्कार

अनुक्रमणिका